Bunuel

par Ado Kyrou

Cinéma d'aujourd'hui • Seghers



Présentation • Choix de textes • Filmographie • 60 illustrations

Luis Bunuel



CINEMA
D'AUJOURD'HUI
4

Luis Bunuel

Présentation par ADO KYROU
Textes et propos de Luis Bunuel
Documents. Points de vue
Filmographie. Bibliographie
60 documents iconographiques

Quatrième édition remaniée et mise à jour.

EDITIONS SEGHERS

Collection dirigée par PIERRE LHERMINIER

Directrice de Fabrication : AGNES CAROT
Assistante : GISELE MOTTANT

Nous remercions ici, pour la collaboration qu'ils ont bien voulu nous apporter dans l'établissement du texte et de l'illustration de ce volume, Mmes Janine André-Bazin, Yvonne Baby, Fernande Lillette et Luce Vigo-Sand ; MM. J.-F. Aranda, André Breton, J.-B. Brunius, Freddy Buache, Oscar Dancigers, Jacques Doniol-Valcroze, François Gergely, Pierre Kast, Henry Miller, Octavio Paz, Michel Piccoli, Georges Sadoul et François Truffaut ;
les revues Cahiers du Cinéma 62 *et Positif ;*
les éditions du Cerf pour la reproduction du texte d'André Bazin,
les sociétés Cineldé, Columbia et Marceau-Cocinor ;
la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.
Nous remercions également et surtout M. Luis Bunuel lui-même, qui a bien voulu suivre et faciliter notre travail.

LUIS BUNUEL
par
ADO KYROU

Man Ray venait de terminer son film *Le Mystère du Château de Dé* ; il invita ses amis surréalistes à une projection au cinéma des Ursulines. Le film de Man Ray étant passionnant (pourquoi est-il moins connu que *L'Etoile de Mer* ?), Breton et les autres exprimaient leur satisfaction lorsque le propriétaire de la salle leur proposa de rester encore quinze minutes pour voir un film apporté la veille par deux jeunes Espagnols.

Les surréalistes se méfiaient toujours du cinéma (avec juste raison d'ailleurs) et il me semble extraordinaire qu'ils aient accepté la proposition du propriétaire des Ursulines. Faut-il voir là un « signe » ? Je suis prêt à le croire, car sans Bunuel le cinéma surréaliste eût été une simple velléité.

En effet, le film projeté était le premier film de Bunuel, *Un Chien andalou,* et le co-réalisateur n'était autre que Salvador Dali.

C'est de ce jour de 1928 que datent les rapports (assez complexes) de Dali et de Bunuel avec le groupe surréaliste. Il va sans dire que cette projection impromptue impressionna fort les surréalistes qui, découvrant une œuvre correspondant parfaitement à leurs préoccupations, voulurent en rencontrer les auteurs.

Bunuel était dans la salle et guettait angoissé les réactions de ceux qu'il considérait comme ses amis de toujours,

Bunuel et le surréalisme s'étaient rencontrés.

Le cinéma avait rencontré le surréalisme.

Le monde de Bunuel commençait à transformer le cinéma.

L'Espagne et le rêve, le surréel et la magie entraient dans les salles obscures.

A une époque où le cinéma s'embourbait dans l'abstraction pure, dans la technique desséchée, dans la psychologie « profonde », Bunuel était nécessaire.

Il est aujourd'hui plus nécessaire que jamais.

Il sera demain la base d'un cinéma correspondant aux changements essentiels qu'apporte dans les domaines physique, social, moral et spirituel l'ère de l'Espace.

Mais revenons en arrière.

Préhistoire • La famille Bunuel est originaire de Calanda, bas Aragon, Teruel.

Le grand-père de Luis est né avec le XIXe siècle et est mort avec ce même siècle. Ce laboureur eut deux fils : l'aîné, Joaquin, embrassa la profession de pharmacien et mourut du choléra en 1908. Le second fils, Léonardo, survécut au choléra et donna naissance à sept enfants : Luis (né en 1900), Maria (1901), Alicia (1902), Conchita (1904), Léonardo (1907), Margarita (1912) et Alfonso (1915).

Le père de Luis est une figure très intéressante et son fils aîné hérita de lui l'inquiétude, l'intelligence et l'amour de la justice et de la liberté. En effet, Léonardo Bunuel quitta le domicile paternel à l'âge de quatorze ans pour s'engager dans l'armée. Son esprit aventureux fut comblé lorsqu'on l'envoya à Cuba pour se battre contre les U.S.A. Il y gagna le grade de capitaine et, une fois la guerre perdue, il s'installa à Cuba où il réussit à monter une

coquette affaire de quincaillerie. On dit que sa « calligraphie précieuse » l'y aida grandement. Deux de ses employés : Casteleiro et Vizoso, devinrent par la suite les associés de Léonardo Bunuel et ces deux noms représentent encore aujourd'hui une des firmes les plus riches de l'Amérique centrale.

Léonardo revint en Espagne en 1899. Ce n'était qu'un voyage de « touriste », mais cet homme de quarante-deux ans rencontra à Calanda une jeune fille de dix-sept ans dont il tomba amoureux. Le mariage fut célébré sans perdre de temps et le couple retourna à Cuba. Les Bunuel retournèrent définitivement à Calanda en 1914 ; ils y achetèrent des terres et administrèrent leur assez considérable propriété. Léonardo mourut en 1923 ; les gens du pays gardent de lui le souvenir d'un homme noble et très sociable. Bien que n'étant pas un « intellectuel » sa culture était vaste. Malgré ses « propriétés », il avait des idées sociales assez avancées et il était l'ami du groupe qui fonda le journal libéral de Saragosse, *Heraldo de Aragon*.

Luis parle toujours avec un grand amour de sa mère. Née en 1882, elle fut très belle et l'est toujours. Elle descend d'une famille nommée Portolès. Cette famille s'étant divisée en deux tronçons dès le XVIIIe siècle, avait une branche dans le haut Aragon (Huesca) et une autre au bas Aragon. La mère de Luis appartient à cette seconde branche. Elle a les caractéristiques de sa famille : noblesse, élégance, distinction, intelligence, et Luis aime répéter qu'elle a du « génie ».



Si j'insiste sur les détails de la « préhistoire » c'est que Bunuel — comme d'ailleurs tout homme qui s'exprime par quelque moyen que ce soit — est conditionné aussi bien par son hérédité que par son passé et les lieux où il a vécu. Etudier un homme et son œuvre, aimer cet homme et cette œuvre, c'est aussi rechercher leurs antécédents, leurs tenants et leurs aboutissants.

Luis • Ceux qui aiment semer la confusion, parce que leur esprit est confus et sale, ont souvent écrit des bêtises sur Bunuel. Et de prétendre que Luis mangeait à chacun de ses repas des fourmis et de faire semblant de ne pas savoir que « sadisme » (amour de l'œuvre du divin marquis, accord avec les idées révolutionnaires du prisonnier perpétuel) ne veut pas dire « sadisme » (tel que le mot est employé dans les romans vendus aux bibliothèques de gares).

Donc — et même si cela semble fastidieux — mettons les points sur les i :

Luis était un enfant tout ce qu'il y a de plus normal, « pathologiquement normal », dirait un psychanalyste *made in USA*. Très propre et méticuleux, il rangeait toujours ses affaires de façon exemplaire. Bon élève, studieux, il n'eut de difficultés que lorsque par une très vive réaction il refusa de porter le chapeau du collège des Jésuites. Car Luis fut élevé par les pères Jésuites, ce qui le marqua profondément.

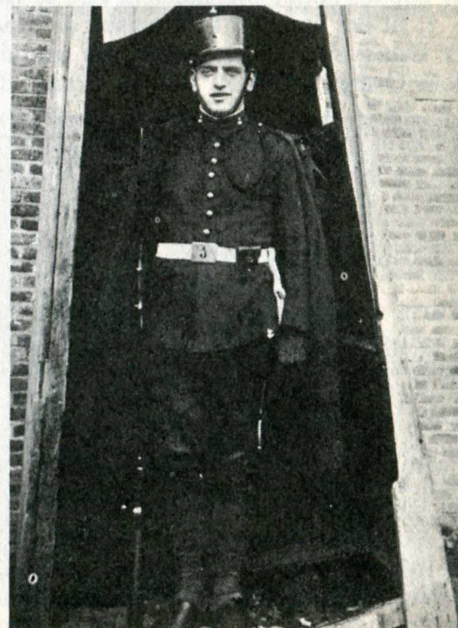
Bunuel m'a raconté qu'il a été très impressionné par la façon dont les Jésuites canalisaient les élans sexuels des jeunes garçons, en les rendant réellement (physiquement) amoureux de la Vierge Marie. Ainsi les gosses se masturbaient devant des statues saintsulpiciennes de la mère du Christ et ne pensaient pas à « courir » les filles en chair et en os.

Tout enfant éduqué chez les curés en garde quelque chose. Chez les gosses normaux, l'éducation religieuse se transforme en saine réaction Contre. Bunuel était un gosse normal.

Nous reviendrons (évidemment) plus loin, aux rapports entre Bunuel et les religions (chrétiennes et autres) ; pour le moment bornons-nous à dire que le blasphème, la provocation, le scandale étaient un monde de joie dans lequel évoluait le jeune Luis, comme un amoureux au clair de lune. Souvent, il simulait des messes en s'habillant de costumes religieux, ce qui enthousiasmait ses petites sœurs. Celles-ci admiraient le grand frère et se pliaient à tous ses désirs aussi insolites paraissent-ils (mais rien n'est insolite pour les enfants qui n'ont pas encore perdu leur poésie). Outre la lanterne magique, les compétitions extraordinaires étaient le jeu

préféré des enfants Bunuel. Un jour, c'était à qui boirait la plus grande quantité de vinaigre au sucre, le lendemain à qui oserait manger des mégots ramassés dans la rue ou des sandwichs pleins de fourmis. Il est cependant faux — comme l'ont écrit certains — que le grand ordonnateur de ces cérémonies mangeait des fourmis régulièrement. Par contre, il est vrai que de dix-huit à vingt ans il fut végétarien, qu'il chantait au chœur de l'église de Calanda et, surtout, que depuis son plus jeune âge, il était irrésistiblement attiré par l'autre sexe. Déjà enfant, il volait les jouets de ses sœurs, pour en faire cadeau à des petites filles qu'il voulait éblouir.

Bunuel adolescent était si beau que le professeur Calandre avait publié sa photo pour illustrer le « buste parfait ».



Luis Bunuel, artilleur, Madrid 1921

La jeunesse de Luis fut à l'image de ses films, un tonitruant roulement de tambour. Un roulement fait d'angoisse et de sauvagerie, d'espoir et de hurlements sincères. Le tambour qui joue musicalement un si grand rôle dans ses films était pour Luis enfant, la plus exaltante des fêtes. En effet, une fois par an, (pendant les fêtes de Pâques) tous les tambours du village de Bunuel sortaient dans les rues et pendant quatre jours les roulements incessants accompagnaient les cérémonies, les processions et les soulographies. Pendant quatre jours et trois nuits, c'était la fin du monde ou l'aube d'un autre monde, d'une autre vie, l'annonce, comme au cirque, du grand numéro d'acrobatie. Bunuel était directement concerné par ces tambours, il devait sauter dans le vide, ou ce que les autres prétendaient être le vide et il sauta.

Il fit des études à l'Université de Madrid et là, à la « Residencia de Estudiantes » il consolida son amitié avec Dali et Lorca, connut José Ortega y Gasset, Ramon Gomez de la Sernas, Rafaël Alberti. De 1920 à 1923, il fonda le premier Ciné-Club espagnol en ajoutant des séances cinématographiques aux activités de la « Residencia ».

Paris • En 1925, Bunuel vint à Paris pour y travailler à un organisme culturel international, l'« Institut International de Coopération Intellectuelle », mais en réalité, il essaya avant tout de s'introduire dans les milieux de cinéma.

La suite est connue.

(Depuis que *Los Olvidados* fut présenté au Festival de Cannes et que les snobs de mauvaise qualité essayèrent de s'approprier Bunuel — comme ils avaient voulu le faire après *Un Chien andalou* — des brochures, des articles, des petits livres ont analysé avec une minutie d'hagiographe les moindres détails historiques de la vie et des multiples aventures et mésaventures de Bunuel. Je me contenterai donc de donner quelques grandes lignes : l'hagiographie

n'est pas mon fort et, par surcroît, Bunuel déteste cela. Vous voilà donc avertis : vous n'aurez pas de détails croustillants du genre « note de blanchisserie » ; vous n'aurez qu'une suite d'appréciations sur des films qui, mis l'un à la suite de l'autre, nous révèlent un homme.)

J'adopte donc le style télégraphique.

— Bunuel voit au Vieux-Colombier *Les Trois Lumières* de Lang. C'est la révélation. Il fera du cinéma.

— Il lit les critiques de Epstein dans *L'Esprit nouveau*.

— Il devient le dix-neuvième élève de « L'Académie du Cinéma », dirigée par Camille Bardoux, Alex Allain et Epstein. Les dix-huit autres élèves étaient tous des Russes blancs.

— Grâce à l'Académie, stagiaire dans *Mauprat* et *La Chute de la Maison Usher* de Epstein.



Bunuel et sa mère en 1956

— L'opérateur Duverger le place comme assistant dans *La Sirène des Tropiques,* réalisé par les grands spécialistes du « film d'art » Etiévant et Nalpas.

— Cependant, il suit de loin les activités d'André Breton et des autres surréalistes qu'il admire tant.

— Gomez de la Sernas lui propose un scénario genre *Rien que des heures* (de Cavalcanti). Il s'agit d'un moyen métrage qui serait la description de la fabrication d'un journal et en même temps l'animation de ce journal de la première à la dernière page (politique, crimes, nouvelles religieuses, mondaines, etc.)

— Pendant un voyage en Espagne, sa mère lui donne 135 000 francs pour qu'il puisse réaliser *son* film.

— De retour à Paris, il laisse tomber le projet du film sur le journal et dépense l'argent de sa mère dans des « boîtes ».

— Il écrit des poèmes qu'il voudrait faire publier sous le titre général *Un Chien andalou.* (La célèbre « Girafe » publiée dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution* fait partie de ces poèmes.)

— Télégramme de Dali : « Viens à Cadaquès. » Il y va. Les deux amis paressent. Dali rêve de fourmis.

— Retour à Paris. Bunuel qui entre-temps s'était brouillé à mort avec Epstein pour avoir dit tout le mal qu'il pensait de Gance, tourne *Un Chien andalou.*

Un Chien andalou • Si le premier film de Bunuel marque incontestablement une date très importante dans l'histoire du cinéma, il ne me semble pas présenter un très grand intérêt quant à Bunuel et ce, parce que non seulement la part de Dali y est aussi énorme que contestable, mais aussi parce que, par la suite, Bunuel prouva être capable de faire des films beaucoup moins « abstraits ».

Je m'explique : *Un Chien andalou* est un (sans doute le seul), film parfaitement « automatique » ; mais je crois l'automatisme

nécessaire lorsqu'il libère le « moi » et certes pas lorsqu'il le cache sous des oripeaux parfois brillants. *Un Chien andalou* est un film *voulu,* contrairement aux autres films de Bunuel qui sont un jet continu et incontrôlé du « moi ».

Donc, Dali rêve de fourmis. Il raconte son rêve à Bunuel qui, à son tour, raconte ses rêves. Les deux amis se disent : Pourquoi ne pas faire un film avec des éléments de ces rêves ? Et en trois jours, ils écrivent le scénario d'*Un Chien andalou.* Il s'agit — dans leur esprit — d'une suite de gags et ils en écartent systématiquement tout *gag* pouvant — toujours d'après eux — être expliqué rationnellement.

Bunuel revint à Paris et tourna le film en quinze jours. Dali vint, lui, à Paris juste à temps pour assister à la dernière journée de tournage.

Tout le monde — ou presque — connaît maintenant ce film ; il n'est donc pas besoin d'en raconter les séquences (on en trouvera en outre le scénario dans la deuxième partie de ce livre). Voyons plutôt si Bunuel et Dali réussirent dans leur recherche de l'irrationnel, et quelle fut la réaction du public devant le scandale tant recherché par Bunuel.

Je suis persuadé du fait que — en fin de compte — les buts de Bunuel et Dali différaient. Pour le premier il s'agissait de cerner ce domaine incandescent où le rêve et la réalité se confondent en un magnifique geste de libération, pour le second il s'agissait d'« épater » le bourgeois. Entre Bunuel et le grand publiciste s'ouvre l'abîme de la sincérité.

Tout ce qui aujourd'hui nous semble « facile », superficiellement surréaliste, tout ce qui ressemble à la séquence de rêve que réalisa beaucoup plus tard Dali pour le film ultracommercial de Hitchcock, *Spellbound*, tout ce qui n'est que symbolisme (discussion de Batcheff avec son double, livres de classe se transformant en revolvers, etc.) tout ce qui relève des vitrines de Hermès est certes dû à Dali qui, étant alors peintre de très grand talent, montrait déjà des velléités pour les métiers lucratifs d'étalagiste et de psychanalyste pour vieilles dames américaines.

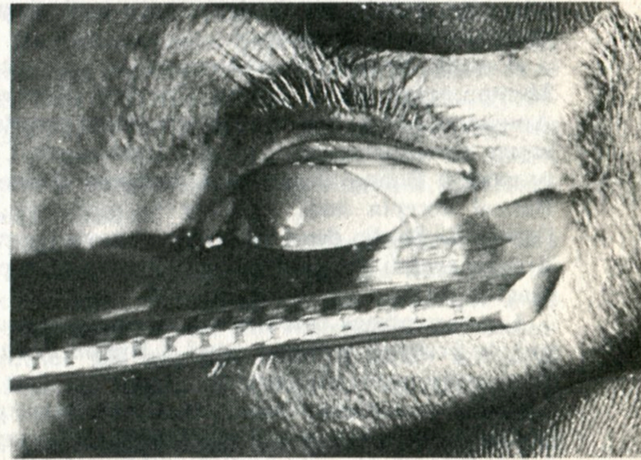




Un Chien andalou

Cependant, d'autres séquences sont de réels cris de révolte et la recréation du rêve dépasse sa fonction d'étude freudienne pour s'armer d'angoisse. Alors nous entendons la voix de Bunuel. Prenons un seul exemple : un couple derrière les vitres, suit, impuissant, un accident qui a lieu dans la rue et juste après l'accident le





Un réalisateur qui ne cherche pas à plaire...

couple se livre à des jeux érotiques très oniriques. Ici il n'y a plus de place pour le « beau rêve », pour l'esthétisme, pour la blague, il s'agit de cerner la *vie latente,* de hurler l'angoisse et l'amour, de jeter à la face du monde l'humour noir. En ces séquences où Bunuel apparaît, l'irrationnel fait aussi une entrée triomphale. Mais

l'irrationnel de Bunuel[1], tout en préfigurant les séquences géniales de *L'Age d'Or,* était délayé par le scandale mondain que Dali recherche toujours.

Depuis 1929, *Un Chien andalou*, classique consacré, passe dans les Ciné-Clubs et même dans des cinémas commerciaux et les spectateurs-analystes amateurs le dissèquent comme s'il s'agissait d'une simple séquence de rêve intercalée dans un film « psychologique ».

Pourtant, Bunuel avait pris ses précautions : en entrant dans le cinéma, il n'a pas voulu faire un film *attractif,* il a voulu *gêner*. C'est pour cela que le film s'ouvre sur un prologue *insupportable* : « La lame de rasoir traverse l'œil de la jeune fille en le sectionnant. » Pour la première fois, dans l'histoire du cinéma, un réalisateur ne cherche pas à plaire, mais veut sûrement éloigner de lui presque tous les spectateurs.

A cette époque, il fréquentait le café de « La Coupole » à Montparnasse, où il connut Christian Zervos qui le présenta à Aragon et à Man Ray. Ce dernier devait projeter pour Breton et les autres surréalistes son film *Le Mystère du Château de Dé,* et il proposa à Bunuel de passer à la même séance *Un Chien andalou.* Bunuel accepta mais, pendant la projection, il se mit derrière l'écran du Studio des Ursulines et tripota les cailloux avec lesquels il avait rempli ses poches, pour le cas où le public aurait « mal » réagi.

Les surréalistes reconnurent cependant un des leurs, et Bunuel qui, le premier, présenta aussi à Breton des tableaux de Dali, fit dorénavant partie du groupe.

Malheureusement, les surréalistes ne furent pas les seuls à aimer le film et si une critique aussi bête qu'ignare ne manqua pas de vouer Bunuel aux gémonies, le public « averti », « snob », s'appropria *Un Chien andalou.* On en parla dans les salons ; et Bunuel

1. S'il vous plaît, ne confondez pas « irrationnel » et « immatériel », car on peut parfaitement être matérialiste et n'en participer que plus à l'irrationnel qui gère notre vie, ouvre les portes de la poésie et guide nos pas vers la libération mentale.

qui dénonçait violemment (in *Revolution surréaliste*, n° 12) « la foule imbécile qui a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre », comprit que le scandale pour le scandale, le scandale gratuit, ne gênait personne.

Son deuxième film *L'Age d'Or* ne permet pas des interprétations abstraites, ne se prête pas aux assimilations des bourgeois, *L'Age d'Or* est un poison.

L'Age d'Or du cinéma • Le surréaliste Luis Bunuel amenait avec *L'Age d'Or* une nouvelle ère de ce que les pédants appellent « cinématographe ». Mais déjà son premier film avait été une véritable révolution, et c'est pour cela, malgré les réserves faites tout à l'heure, que je tiens *Un Chien andalou* pour un film très important.

A la veille du parlant, la rupture entre le cinéma populaire et le cinéma pour esthètes était déjà consommée, et les esthètes (j'emploie ce mot péjorativement, encore qu'un certain esthétisme soit toujours nécessaire...), donc les esthètes avaient gain de cause. N'avaient-ils pas réussi à neutraliser le génial Feuillade, n'avaient-ils pas réussi à imposer l'abstrait ?

Les ballets de n'importe quoi faisaient fureur : ballets de fête foraine, de décors cubistes, de casseroles, etc. Les lumières, les ustensiles de cuisine régnaient en maîtres. Le film esthétique avait détrôné le gag et la passoire, l'homme. Ces redoutables impressionnistes ou avant-gardistes (ils méritent bien ce terme militaire) étaient en train de faire du cinéma un terrain de manœuvres d'où l'homme était définitivement absent. Certes, Man Ray et quelques dadaïstes poussaient ces manies à l'extrême en les dynamitant par l'excès, mais il fallait un retour aux folles aventures de *Fantômas*, un retour à l'émotion pour que le cinéma ne sombre pas dans ce cloaque où se trouvent actuellement la peinture et la musique dites modernes telles que certains les conçoivent.

Bunuel (le surréalisme donc) est un pivot autour duquel le cinéma peut basculer vers le *sensible*. Ce mouvement commence

avec *Un Chien andalou,* se précise avec *L'Age d'Or,* mais n'est pas encore terminé, car l'ennemi tient bon, il est difficile de le déloger, le désarmer ; il faudra, sans doute, encore des décades pour que Bunuel ne soit plus l'exception, pour qu'on entre dans cet Age d'Or du cinéma, commencé en 1929.

Jusqu'alors, on avait exprimé soit la réalité, scit le rêve. Mais la réalité était bancale, car on oubliait d'y inclure certains de ses éléments essentiels, tels que l'imaginaire et le rêve, et le rêve était encore plus bancal, car on oubliait qu'il n'a aucune force et valeur s'il ne prend pas racine dans la réalité.

Pour Bunuel, le rêve n'est plus a priori freudien ; il ne se différencie plus du quotidien, il *est* ; il s'agit, en un mot, de réalisme, de cette réalité qui contient la surréalité, de la même manière que la surréalité contient la réalité. Les images de *L'Age d'Or* sont la reproduction exacte de ce que tout œil lavé des scories de l'habitude, peut voir. Après Chirico, Ernst et quelques autres peintres, Bunuel avec le moyen cinématographique, plus riche que la peinture parce que mouvement, association, détail et ensemble dans la même seconde, nous rend « l'œil à l'état sauvage » dont parle Breton (in *Le Surréalisme et la Peinture*).

Avec son deuxième film, Bunuel atteint la perfection dans l'expression cinématographique libre. Cependant, au départ, ce film, qui devait s'appeler *La Bête andalouse,* se présentait comme une suite d'*Un Chien andalou.* En effet, Bunuel et Dali avaient décidé de réaliser un second film avec des *gags* qu'ils n'avaient pas employés dans *Un Chien andalou.*

Bunuel vint en Espagne, pour y travailler avec Dali, qui venait de se faire expulser de chez lui par son père, mais ils n'eurent qu'une seule séance de travail. Bunuel ne reconnut pas son ami. Les deux hommes étaient déjà des étrangers. *L'Age d'Or* est un film de Bunuel *sans* Dali, et si le nom de ce dernier subsiste encore sur le générique, c'est grâce à la « gentillesse » de Bunuel, qui n'a retenu pendant la réalisation qu'un seul gag de Dali : le monsieur qui se promène avec une pierre sur la tête.

Dali lui-même écrit dans *La Vie secrète de Salvador Dali* : « Dans mon idée, ce film devait traduire la violence de l'amour imprégné par la splendeur des créations des mythes catholiques... Bunuel tournait seul *L'Age d'Or,* j'en étais donc pratiquement écarté... Bunuel venait de finir *L'Age d'Or.* Je fus terriblement déçu. Le film n'était plus qu'une caricature de mes idées. Le catholicisme était attaqué de façon primaire et sans aucune poésie... »

Oublions donc Dali et retournons au film de Bunuel.

L'Age d'Or • Un documentaire (nous examinerons plus loin la valeur du documentaire chez Bunuel) ouvre les portails du film en nous annonçant qu'il s'agit beaucoup plus d'un constat, d'un reportage que d'une histoire romanesque ou d'une œuvre d'imagination. Le premier sous-titre dit : « Le scorpion est un genre d'arachnides qui vit en général sous les pierres. » La musique insipide qui accompagne ce prologue accentue la surréalité absolue de ce que l'on aime appeler « tranche de vie ». Dans la même région, aussi réels que les scorpions, vivent des bandits misérables, grotesques et terribles, derniers survivants d'un âge révolu. Armés de sabres rouillés, de fourches, de bouts de bois, exténués et mourants, ils puisent leur dernier courage dans l'attente des Majorquins qu'ils devaient combattre. Les Majorquins débarquent après avoir envoyé comme avant-garde des archevêques et, vainqueurs sans avoir eu à combattre, ils fonderont la Rome impériale sur cette terre qui finit d'absorber les cadavres des anciens occupants.

Pendant que le gouverneur pose officiellement la première pierre du nouvel âge, éclate le thème majeur de Bunuel qui est un admirable et unique appel à l'amour. Indifférents à la cérémonie, « un homme et une femme enlacés avec une grande lascivité roulent dans la boue ». Leurs cris d'amour couvrent le discours inaugural

du gouverneur et, jusqu'à la fin du film, cet amour intense va mordre à belles dents les préjugés, les contraintes et les lois de la société. Le passage de l'amour à la révolte se fait sans heurts pour les amants, car l'amour est en soi révolte et il tue ses ennemis, les troubleurs de l'amour, les empêcheurs de vivre, les chacals du savoir-vivre qui tendent la joue gauche. Il y a deux camps : les amants et les autres. Par la structure même de la société pourrissante, ils ne peuvent que se trouver les uns en face des autres, et la société outrée et terrifiée par l'amour, couteau dans son flanc, mettra en branle toutes ses machines qui crachent du poison : les hauts fonctionnaires, les curés, les familles, les grands mots, les policiers, les gens du monde. Les amants séparés, comme on sépare des chiens dans la rue, entraînés chacun de son côté dans les cachots quotidiens, ne seront pourtant pas désunis. Le même amour, les mêmes haines forment des chaînons que les plus puissants chalumeaux oxhydriques ne dissoudront jamais.

Un Chien andalou, à quelques séquences près, n'était que poésie, littérature filmée ; *L'Age d'or* est un film, c'est-à-dire qu'ici le cinéma a assimilé toutes ses influences et parle sa propre langue. Jusqu'alors le cinéma avait ouvert des chemins toujours plus larges et plus profonds, la grammaire cinématographique avait été composée par Griffith, Ince, Eisenstein et quelques autres : Bunuel oublia toutes les règles et composa le grand poème cinématographique de l'*amour fou.* Ce faisant, un langage infiniment plus riche que tout ce qui avait été donné jusqu'alors, s'imposa à Bunuel qui dédaignant l'horrible *technique,* chaussure trop étroite aux pieds de tant de réalisateurs, innova en tout. Son grand sujet exigeait la destruction de toutes les bornes, non pas pour voltiger brillamment dans le ciel des cirques où les acrobaties gratuites provoquent l'enthousiasme des esthètes et des snobs, mais pour exprimer pleinement les deux mots les plus magnétiques de toute langue : amour et révolte. La révolution cinématographique fut totale. Le cinéma était depuis toujours capable de dire tout. *L'Age d'Or* le révéla à lui-même. Sans que jamais un effort de ce qu'on appelle en s'extasiant : ellipses, profondeur de champ, découpage, montage, etc., soit fait, le cinéma dans toute son ampleur, connue ou inconnue jusqu'en 1930, s'est offert à l'amour, au surréalisme. Le surréalisme est une baguette magique qui transforme en merveille tout ce qu'elle touche. D'autres viennent après pour transformer l'expression en technique cataloguée et estampillée, mais ceci ne jette de la poudre qu'aux yeux déjà embués.

Jamais jusqu'à *L'Age d'Or,* les cinéastes n'avaient eu besoin de la répétition en tant que trait d'union de thèmes. Ces images sont chez Bunuel des leitmotive qui maintiennent l'unité du rêve et de la réalité. Ainsi la chevelure devient le chaînon qui associe une image publicitaire entrevue par Gaston Modot dans une devanture de coiffeur, avec Lya Lys qui est allongée sur un divan. Dans le découpage du film, Bunuel souligne que cette séquence « doit donner une réalité de coïncidence à ce que le personnage se représente et à ce que, en réalité, la jeune fille ressentait ou faisait à l'instant de la contemplation du personnage ».

Une autre image qui revient souvent est celle de doigts en mouvement ; chaque fois l'annulaire tremble sur un objet quelconque. « L'effet de ce mouvement sera troublant à l'extrême, son expression étant particulièrement onaniste » (du découpage). Main sur une affiche, main du père sur une fiole de teinture d'iode, main du valet essuyant une bouteille et surtout doigt bandé de Lya Lys, toutes ces images forment la communauté de l'imagination et des actes quotidiens. De même le désir érotique est toujours exprimé de la même façon : les dents mordent la lèvre inférieure. Ces détails passent peut-être inaperçus, mais ils sont nécessaires, car ils contribuent à créer cette ambiance de vie totale.

L'exemple le plus parfait de la rencontre cinéma-surréalisme est la séquence du miroir qui est, à mon avis, la séquence la plus magnifiquement poétique de l'histoire du cinéma. Lorsque Lya Lys entre dans sa chambre et trouve une vache sur son lit, la clochette de l'animal devient le son prédominant et ce son persistera même après la disparition de la vache. Au plan suivant nous trouvons Gaston Modot entre les policiers, mais le son de la clochette est toujours présent et des aboiements des chiens s'y superposent. Dès



L'Age d'Or. *La rencontre du cinéma et du surréalisme*

que nous rejoignons Lya Lys qui se penche devant le miroir-ciel, le double son clochette-aboiements est enrichi par le son du vent et le triple son accompagnera, pendant toute la séquence, les deux amants qui se trouvent à des kilomètres l'un de l'autre. Par les deux sons — clochette, aboiements — le spectateur est tout de suite au courant de l'union des deux personnages que la distance ne réussit pas à séparer et le vent clame le triomphe de cette union.

N'oublions pas que *L'Age d'Or* est un des tout premiers films parlants et que toutes ses révolutions sonores n'ont aucune fonction

technique, elles *sont* le film. Des années plus tard, de faux esthètes redécouvriront tout cela et on s'extasiera devant les perfectionnements apportés. Personne n'avait remarqué la technique de *L'Age d'Or* et ceci est un argument de plus en faveur de la profonde valeur du film qui a assimilé sa technique (malgré la perfection de cette dernière) pour la faire disparaître à jamais sous le résultat atteint. Des dizaines de pages ont été écrites sur le *monologue intérieur,* par exemple, et ce film très surfait qui a pour nom *Brève Rencontre* doit en grande partie son succès honteux à ce *truc,* employé à des fins dites « psychologiques ». Dans *L'Age d'Or* le monologue intérieur (employé pour la première fois) n'est pas *un truc*, mais un élément primordial pour l'expression du contenu latent de la vie.

Les deux amants, révélés à eux-mêmes par l'amour, défendent désespérément leur union en déclarant la guerre par l'indifférence, le mépris et la haine, à la société. Un aveugle de guerre qui pourrait retarder le moment de leur rencontre, est un ennemi ; une vieille femme, surtout si elle est la mère de la jeune fille, appelle les gifles lorsque, par son caquetage, elle sépare les amants. L'amour ne connaissant pas de « savoir-vivre » parce qu'il est vie, gifle, donne des coups de pied et va jusqu'à entraîner les plus grandes catastrophes qui mènent la société vers sa destruction totale et tellement souhaitable. Mais des difficultés personnelles surgissent, menaçant le couple et nous arrivons ainsi à la célèbre séquence de l'amour-torture dans le parc. Les inhibitions, les préjugés, les atavismes dressent leurs fantômes par le truchement du lieu précis qui est ennemi. C'est alors que le *monologue intérieur* — le dialogue plutôt — intervient. Lya Lys et Modot, incapables de s'aimer dans le parc, éliminent le lieu et devant leurs bouches closes, nous entendons le dialogue : « J'ai froid — Eteins la lumière — Non, laisse » ; et un peu plus tard : « As-tu sommeil ? — Je veux dormir. — Approche ta tête ici. — L'oreiller est plus près. Où se trouve ta main ? », etc., jusqu'à la répétition exaltée des deux mots : « Mon amour, mon amour, mon amour, mon amour, mon amour... » Leurs expressions suivent exactement les paroles

qu'ils prononcent sans ouvrir la bouche. Ils ne pensent pas, ils n'imaginent pas qu'ils sont ailleurs, là où ils peuvent s'aimer sans contrainte ; ils *sont* ailleurs. Le lieu est vaincu et non seulement le lieu, mais le temps aussi, car soudain Lya Lys, vue par Modot, se trouve vieillie de vingt ans, tout en gardant une attitude et une expression identiques. Il s'agit non pas seulement d'un *monologue intérieur technique* tel que l'entendent nos actuels coupeurs de pellicule en quatre, ce qui ne saurait avoir qu'une piètre valeur purement historique, mais de *réalité* rendue présente par le son, réalité qui fait faire aux deux personnages un merveilleux saut immobile, mais *réel,* dans l'espace et dans le temps, là où ils peuvent s'aimer.

Devant cette volonté exacerbée de l'amour, la société se choque, se scandalise et essaye par tous les moyens de se défendre. Jamais peinture du « beau monde », cette quintessence de la société, ne nous fut rendue avec de plus pénétrantes et implacables couleurs. Ne parlons pas de tous les détails qui nous dépeignent cette racaille et bornons-nous à la scène capitale de la réception mondaine. Il serait d'ailleurs curieux de noter que des réceptions de ce genre ont été employées par certains des plus grands cinéastes pour dénoncer les classes régnantes et mettre en évidence leur hypocrisie, leur bassesse et leur couardise. Chaplin le premier, dans une des meilleures comédies de Mack Sennett, *Tillie's punctured Romance* (1914), fait partir des coups de revolver et sème la panique pendant une soirée dansante et mondaine. Inkijinoff, héros de Poudovkine dans *Tempête sur l'Asie* (1928), prend conscience de son devenir révolutionnaire dans le cadre d'une cérémonie officielle qu'il interrompt par un magnifique éclat révolté. Pabst, dans *Die Büche der Pandora* (*Loulou*, 1928), choisit une réception avec cols durs et robes de soirée, pour faire éclater dans la politesse confite des assistants un drame sordide avec cris hystériques et détails pénibles ; et qui ne se souvient de l'extraordinaire ballet-poursuite de *La Règle du Jeu* (1939) de Jean Renoir, qui alliant le burlesque au tragique, ponctue son action salutairement destructrice par des hurlements de terreur et des coups de revolver

pendant que les spectateurs impassibles et « bien élevés » croient ou feignent de croire à un spectacle réglé d'avance. Dans tous ces cas, le mot d'ordre est le même : *Ne pas troubler l'ordre.*

Remarquer le tombereau, sur lequel des ouvriers boivent du vin rouge, serait pour les personnages de *L'Age d'Or* signe de déchéance. De même, l'indifférence la plus complète répond à l'incendie qui prend dans la cuisine et menace la vie des domestiques. Le cas du père qui tue froidement son enfant est quand même plus grave pour ce « beau monde » qui a toujours affiché, pour des raisons facilement explicables, un grand amour de l'enfance. Mais l'infanticide explique que son fils avait osé déchirer la cigarette qu'il était en train de rouler ; le gosse méritait donc la mort. Cette minable explication est unanimement acceptée comme juste, ils respirent et la fête continue. Ces événements mettent en valeur les réactions violentes des bourgeois lorsque, outrés, ils sont prêts à lyncher un jeune homme qui, avec juste raison, avait giflé une ignoble vieille femme, obstacle de l'amour. Le tombereau peut passer, ils ferment les yeux ; l'incendie se déclare dans la cuisine donc dans des lieux inconnus d'eux, mais l'amour les vise personnellement, il est donc le grand ennemi qui peut soulever contre eux les ouvriers du tombereau, les habitants de la cuisine et le gosse assassiné.

L'amour sera vaincu (momentanément) par les amants eux-mêmes qui ne sont pas encore maîtres de leurs inhibitions. Le chef d'orchestre barbu, secoué de désespoir, abandonne son pupitre et désunit le couple. Ce personnage est la dernière et la plus efficace des armes de la société. Pendant cette séquence, la caméra mue par un souci non pas technique, mais inhérent à la nécessité de l'évolution dramatique de l'action, prend, soit la place du chef d'orchestre, soit celle de Lya Lys. Modot est (pour le moment) incapable de détruire ce nouveau couple *sans amour* qui se crée. Il souffre au son d'un interminable roulement de tambour et ses réactions ne peuvent le mener qu'à un renouveau d'élan révolté. Enragé, il jette par la fenêtre des objets, symboles de sa servitude, pendant qu'à cet instant précis, conclusion inévitable de ce qui s'est

déjà passé, « sortaient les survivants du château de Selligny ». (*Les 120 Journées de Sodome,* de D.A.F. Sade.)

Cette séquence finale reste la plus énigmatique, quant au rôle qu'elle joue par rapport à l'histoire d'amour de Lya Lys et de Modot. Pour ma part, je pense que Bunuel a voulu notifier l'importance de l'œuvre du divin marquis, dans laquelle l'amour doit se retremper pour triompher sur lui-même (sur ses inhibitions). Il sera alors le grand libérateur.

Il est évident que cette séquence constitue aussi l'apothéose de l'immense et tellement nécessaire lutte contre la religion à laquelle Bunuel s'est livré dans *L'Age d'Or*. En visant plus spécialement cette tare, il savait, comme dit Karl Marx, que « la critique du ciel se transforme en critique de la terre, la critique de la religion en critique du droit, la critique de la théologie en critique de la politique ». Dès le début du film, l'union du sabre et du goupillon a été soulignée par les archevêques, avant-garde colonisatrice, l'ostensoir que les invités de la réception transportent avec eux dans leur voiture, par l'extraordinaire description de « l'Impériale Rome, siège séculaire de l'Eglise » où « parfois le dimanche » des maisons croulent pendant que le pape célèbre la messe, par le mariste joueur de violon et mille autres détails. Il est intéressant de signaler que dans le scénario et avant le tournage la scène du château de Selligny avait été conçue différemment, et les quatre survivants de « la plus bestiale des orgies » représentaient par leur costume et leur aspect général, les plus importantes des religions : le duc de Blangis « porte moustache et barbe et est vêtu à la mode des Hébreux au Iᵉʳ siècle de notre ère », le président Curval « est vêtu comme un Arabe du peuple (VIᵉ siècle de notre ère) » et l'évêque de K. « qui vient en boitant, est vêtu à la mode des prêtres du XVIᵉ siècle ». C'est d'ailleurs ce dernier qui, dans le scénario, achève l'unique rescapée du carnage, tandis que dans le film tel qu'il a été tourné, c'est « le comte de Blangis qui est évidemment Jésus-Christ » qui se charge de cette besogne, avant de perdre son

L'Age d'Or ▶



système pileux que l'on retrouvera dans le plan-épilogue, avec des chevelures sur une croix couverte de neige et battue par le vent au son d'un paso-doble.

De toute façon le sens de cette séquence reste le même, car Jésus-Christ représente parfaitement tout esprit de religiosité et de mysticisme.

Il ne faut pas croire que si la religion a été particulièrement soignée, les autres formes de la dictature bourgeoise aient été ménagées. Bunuel ayant à décrire l'amour a lancé à la police, la famille, l'armée, les plus vigoureuses gifles qu'elles aient jamais reçues de l'écran, et ainsi l'amour apparaît seul, grand, espoir unique, révolte majeure de l'homme.

« L'Age d'Or » est scandale • Après la première projection de *L'Age d'Or,* la bêtise cinématographique avait été tuée à force de révolte et de poésie. Après 1930, personne n'avait plus d'excuses en faisant des films insipides où la guimauve sert de condiment.

Dès la première projection de *L'Age d'Or,* l'idiotie, compagne inséparable de la cœrcition et de la réaction, se manifestait plus forte que jamais, comme si elle voulait vaincre ceux qui n'étaient pas encore convaincus que Bunuel avait raison.

En février 1930 était interdite la projection du film d'Eisenstein, *La Ligne générale.* La même année, éclatait le scandale de *L'Age d'Or.* Du 2 octobre au 3 décembre, le film qui avait normalement reçu son visa de censure, était représenté sans incidents à la salle du Studio 28. Le 3 au soir, des personnages qui n'étaient pas des clients assistaient à la représentation, attendant le moment propice pour manifester leur « haute intellectualité ». Sur l'écran, un personnage dépose un ostensoir dans le ruisseau. Alors des cris : « On va voir s'il y a encore des chrétiens en France ! » et « Mort aux

Juifs ! » retentissent, des bombes fumigènes explosent, les spectateurs sont matraqués, l'écran maculé d'encre violette, le mobilier détruit et les tableaux de Dali, Max Ernst, Man Ray, Miró et Tanguy exposés à l'entrée du cinéma sont lacérés. Après avoir ainsi interrompu la représentation et coupé les fils du téléphone, les manifestants, « commissaires » de la *Ligue des Patriotes* et représentants de la *Ligue antijuive,* s'enfuient. Mais les bombes fumigènes ne sont que jeux de vieillards hystériques devant le film de Bunuel et la représentation reprend.

On aurait dû garder cet écran qui portait la marque de « l'analphabétisme chrétien » afin d'y projeter toujours *L'Age d'Or* ; alors les curés, les fascistes, les antijuifs et les patriotes s'y reconnaîtraient encore mieux dans les parents de Lya Lys, le gouverneur, les maristes, les hommes politiques et le Christ du film.

Dès le lendemain, les journaux de droite s'emparent de l'événement pour réclamer des mesures draconiennes contre le film. La *Ligue des Patriotes* communique une note protestant contre « l'immoralité de ce spectacle bolcheviste » et prétendant que la foule indignée a provoqué le scandale ; un conseiller municipal, M. Le Provost de Launay, se rend à la préfecture de police et confère longuement avec le président de la censure, après avoir écrit au préfet de police pour demander des mesures contre « les ordures » du surréalisme. Cette lettre ouverte qui parut le 10 novembre dans les journaux, contient cette merveilleuse phrase, exemple parfait de l'humour involontaire : ce monsieur profite de l'occasion pour protester contre « d'autres films d'importation ou d'origine germanique qui se jouent ou vont se jouer dans le quartier des Champs-Elysées, A DEUX PAS du Soldat Inconnu ».

Dès le 5 décembre et après l'intervention de M. Le Provost de Launay auprès de la censure, la préfecture demande au directeur du Studio 28 la suppression des « deux passages d'évêques » dans le film. La suppression est effectuée et les projections se poursuivent normalement.

Le 7 décembre, commence la grande campagne de la presse de droite qui préconise une action fasciste contre les spectacles

« subversifs ». Cette campagne est menée par *Le Figaro* et *L'Ami du Peuple*. Richard-Pierre Bodin écrit dans *Le Figaro* du 7 décembre : « Un film intitulé *L'Age d'Or,* auquel je défie quelque technicien autorisé de reconnaître la moindre valeur artistique, multiplie en spectacle public les épisodes les plus obscènes, les plus répugnants, les plus pauvres. La patrie, la famille, la religion y sont traînées dans l'ordure. Tous ceux qui ont sauvé la grandeur de la France, tous ceux qui ont le culte de la famille, de l'enfance, tous ceux qui ont foi en l'avenir d'une race à qui le monde doit la lumière, tous ces Français qu'on vous a choisis pour vous défendre contre l'empoisonnement des bas spectacles, vous demandent ici ce que vous pensez désormais du maintien de la censure... »

Le 8 décembre, la préfecture demande la suppression dans le programme de la phrase : « Le comte de Blangis est évidemment Jésus-Christ. » Le 9, on avise M. Mauclaire, directeur du Studio 28, du fait qu'une commission d'appel de la censure visionnera le film le 11 au matin. Le 10, les journaux du matin reçoivent une note annonçant l'interdiction définitive de *L'Age d'Or*. M. Mauclaire n'est avisé que le même jour, à 17 h 30. Toujours le 10, nouveaux articles dans la presse réactionnaire : « Disons tout de suite que cette production est d'un ennui évident... Ce pensum prétentieux et morne n'a aucun rapport avec l'art d'avant-garde, ni avec l'art tout court. L'exécution technique est d'une pauvreté qui soulèverait les huées dans la plus humble salle du dernier chef-lieu de canton. » (G.M., *Echo de Paris,* 10 décembre 1930.) « Il s'agit d'un essai de bolchevisme de caractère spécial, oui, réellement spécial, qui vise à nous pourrir. La propagande de Lénine a rencontré dans certains studios, plus ou moins improvisés, des concours inattendus. Elle en profite... Allons, monsieur Chiappe, un coup de balai ! Vous le pouvez, vous le devez. » (Gaëtan Sanvoisin, *Le Figaro*, 10 décembre 1930.)

Le film est officiellement interdit le 11 et 12 décembre, toutes les copies sont saisies par la police. Voici le communiqué que publia la préfecture de police : « A la suite des constatations faites ce matin par la commission officielle qui a procédé à l'examen du film projeté dans un cinéma de Montmartre, le préfet de police fait dresser procès-verbal contre le directeur de ce cinéma. Il sera poursuivi pour infraction au décret du 18 février 1928, lequel peut être sanctionné par une amende allant jusqu'à cinq cents francs et à la fermeture temporaire de l'établissement. »

Il faut noter que les glorieux dégâts faits par les patriotes s'élevaient à huit mille francs.

Et pendant que même l'ambassadeur d'Italie en France s'en émouvait, au point, paraît-il, de faire une intervention auprès du gouvernement français (il aurait reconnu sous les traits du gouverneur du film et de son épouse, ses propres souverains), les journaux de gauche prenaient vigoureusement la défense de *L'Age d'Or* (il faut signaler les intéressantes critiques de Roger Lesbats dans *Le Populaire,* de Lucie Derain dans *Le Quotidien* et de Léon Moussinac dans *L'Humanité*) et les surréalistes publiaient *Un Questionnaire* dans lequel ils tiraient les conclusions de cette affaire et se demandaient : « Faut-il comprendre cette intervention comme une autorisation donnée également à ceux qui estiment outrageante la propagande religieuse d'en interrompre par tous les moyens les manifestations (films de propagande romaine, pèlerinages de Lourdes et de Lisieux, officines d'obscurantisme telles que Bonne Presse, congrégation de l'Index, églises, etc., perversions de la jeunesse dans les patronages et les préparations militaires, prêches à la radio, magasins de crucifix, couronnes d'épines) ? »

Si je me suis attardé au scandale de *L'Age d'Or,* c'est qu'il contient dans ses développements multiples les arguments les plus frappants de l'importance de ce film qui est jusqu'à aujourd'hui l'exemple *parfait* du film surréaliste de long métrage. Ce film gênait, il était donc nécessaire. Le cinéma était jusqu'en 1930, et à quelques rares exceptions près, *anodin* ; il ne remplissait donc pas son but. *L'Age d'Or* eut le courage de montrer les possibilités du cinéma, capable comme *Les Chants de Maldoror* ou comme *Une Saison en enfer,* de révéler l'homme à lui-même. Il faut toujours se méfier des films qui provoquent l'enthousiasme de ceux qui n'ont

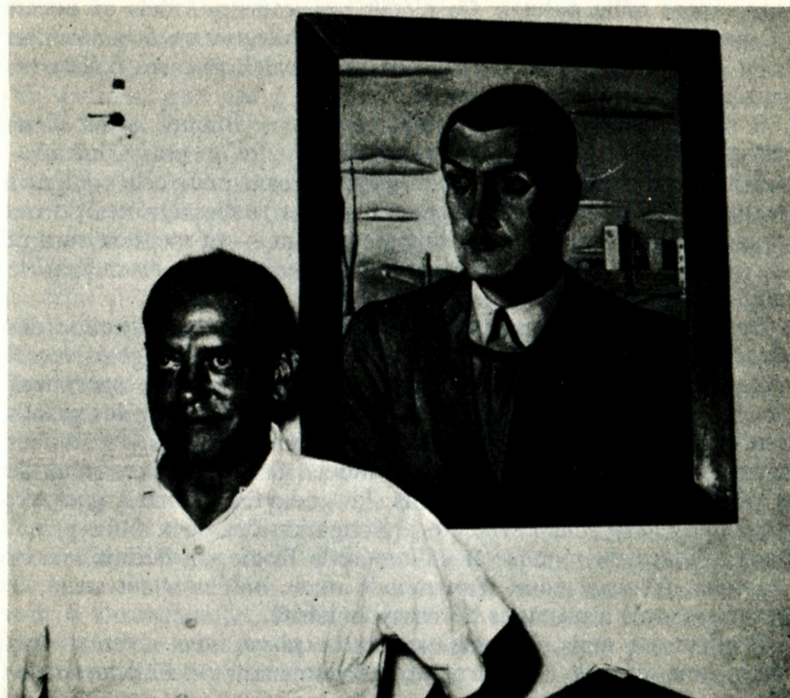
pas le droit d'aimer cela. Bunuel, décevant même les espoirs cyniques que certains de ses ennemis auraient pu mettre en lui, a parfaitement atteint son but. Il a fait un film au plus haut point magnétique pour ceux qui *aiment* et *vivent*, meurtrier pour les cadavres, les vieillards et les barbes trempées dans le cloaque de la réaction.

L'admirable manifeste collectif qui fut publié dans le programme de *L'Age d'Or* fait ressortir beaucoup mieux que je ne saurais le faire, l'importance capitale du film tant dans le domaine de l'amour que dans le domaine de la révolte.

Bunuel lui-même était absent lors du scandale de *L'Age d'Or*. En effet, dès la première « à bureaux fermés », il fut invité à Hollywood comme observateur.

Mais il est intéressant de narrer cette première, ce prologue de tout le scandale : le producteur du film, le vicomte de Noailles, tout fier d'avoir un film à lui (bien qu'ignorant tout du sujet, Bunuel ayant toujours refusé de lui donner des détails), invita le Tout-Paris à une première projection. Un valet à l'entrée de la salle annonçait les invités et les Noailles « recevaient » ; sourires, salamalecs, congratulations anticipées. Ce fut différent après la projection qui eut lieu dans un silence glacial. Tout le monde fuyait tête basse et les Noailles se cachaient rouges de honte. Quant à Bunuel, il n'a jamais été aussi heureux : enfin, la honte des « bourgeois » qui avaient « admiré » *Un Chien andalou* était lavée.

Bunuel donc, fit en 1930, ce court voyage à Hollywood où il assista, morose et agressif, au tournage d'un film de Greta Garbo. Un jour, le producteur de la M.G.M. Thalberg demanda à Bunuel d'aller en tant qu'Espagnol, donner son avis sur un film parlé espagnol par Lili Damita. Toujours aussi morose et agressif, Luis répondit : « Je ne veux pas entendre des putains. » Il fut incontinent chassé de Hollywood et il revint en Espagne.



En 1953, Bunuel devant un portrait peint par Dali en 1923

Terre sans Pain (Los Hurdes) • C'est en Espagne qu'il lut un livre de Maurice Legendre sur la région des Hurdes. Voilà un film pour lui, mais où trouver l'argent nécessaire, car évidemment, aucun producteur n'aurait accepté un tel sujet.

Il en parla à des amis. Un de ceux-ci, un ouvrier anarchiste nommé Ramon Acin, emballé par le sujet de ce documentaire, lui dit : « Si je gagne à la loterie, je te donne tout pour ton film. » Il

gagna vingt mille pesetas. Ce n'était pas immense, mais ça payait au moins les voyages et les labos. Yves Allégret paya la location de la caméra et Bunuel partit pour les Hurdes avec ses collaborateurs Pierre Unik et Eli Lotar.

Il s'agit, cette fois, d'un « documentaire ». Bunuel, ayant compris que la réalité est assez expressive pour qu'on puisse lui arracher ses plus profonds secrets et mystères, sans pour cela souligner chaque éclair, a planté sa caméra dans les ruelles étroites de ces villages sans cheminée où les hommes vivent — et meurent surtout — comme les officiels auraient voulu voir vivre et mourir le couple de *L'Age d'Or.*

Ce terrifiant chef-d'œuvre est un témoignage. Sa projection dérange toujours la digestion des ventres repus, les bourgeois reçoivent sur la gueule ces images rouges et noires, et le spectateur moyen sort enrichi et armé d'une haine salutaire contre les grands responsables. Sans pudeur, sans ostentation non plus, en évitant toute déclamation et tout prêche, Bunuel a filmé le ventre creux de la plus horribe misère. Les idiots, les cadavres, les charognes de *Terre sans Pain* sont l'évidente prolongation des deux films précédents, l'image du monde où « l'impériale Rome » a définitivement triomphé. L'image aussi d'un monde où le boîtier ayant sauté, le mécanisme mis à nu, nous découvre la vérité.

Pendant un mois, Bunuel tourne sur place, sans acteurs, sans décor, sans scénario ; il tourne un « documentaire ». Et pourtant ce film ne diffère en rien de *L'Age d'Or,* son réalisme est le même, son surréalisme donc aussi ; Bunuel est aussi présent dans l'un que dans l'autre.

Les paysans des Hurdes vivent évidemment comme le film nous le présente, mais Bunuel les a fait *jouer* de la même façon qu'il avait fait jouer Modot. En suivant les règles du réalisme cinématographique, on obtient des photos sans intérêt, car — exception faite de rares cas où le hasard s'en mêle pour faire jaillir des étincelles — le quotidien, même s'il est exotique, reste chatouillement superficiel, plaisir du fat qui se regarde dans le miroir sans imaginer que derrière ce miroir vit tout l'univers d'Alice. Bunuel

recrée la réalité pour nous l'offrir tout entière et le « documentaire » se prête merveilleusement à la traversée du miroir. Auraient-ils attendu des dizaines d'années au milieu du ruisseau crasseux des Hurdes, que des cinéastes « réalistes » n'auraient jamais pu saisir *la vie.*

Il est un plan particulièrement caractéristique : le commentaire dit que les chèvres tombent souvent des roches abruptes et se tuent ; à ce moment nous voyons dans le coin inférieur gauche une légère fumée et, du haut d'un rocher, une chèvre dégringole. Ce coup de fusil — qui n'est même pas caché — résume le désespoir de ceux qui pendant des siècles voient un de leurs rares moyens de subsister, disparaître *sans coup de fusil.* Cette fumée est l'œil de Bunuel qui voit (et nous fait voir) plus loin que son axe de vision. Il ne prend pas parti car pour lui la vision équivaut à une prise de position, le spectateur ne peut que faire de même.

Autre exemple : un âne, portant des ruches, rue et tout son chargement roule par terre, pendant que les abeilles par centaines attaquent l'animal. Le groupe de Bunuel aurait pu porter secours à l'âne, mais il ne l'a pas fait (il a peut-être même aidé les abeilles à sortir des ruches) car le plan de l'âne déchiqueté et le plan du chien mordant à belles dents la charogne, nous font faire un pas vers la connaissance. Socialement il est d'ailleurs beaucoup plus important de montrer une image-réquisitoire qui peut réveiller l'élan révolté chez les spectateurs, plutôt que de sauver un âne. Dans ce cas précis, il y a aussi un autre élément qui joue : la violence de Bunuel, mais de cela, nous reparlerons.

On a souvent analysé l'extraordinaire et triple contrepoint selon lequel *Terre sans Pain* est construit. Les images sont terribles : malades, idiots, cadavres, églises, misère. Toute l'horreur de ces images est accentuée par un commentaire sec et précis du genre de ceux que l'on nous sert pour les documentaires sur la culture du petit pois dans les Basses-Pyrénées. Le commentateur, sans aucune passion, dit : « Il y a beaucoup de crétins », comme il aurait dit : « Les petits pois sont comestibles » et on voit des êtres que Zurbaran même n'aurait jamais imaginés. Là-dessus, une musique

romantique et langoureuse, insipide au plus haut degré, vient faire ressortir l'image comme un beau velours bleu roi peut faire ressortir l'horreur d'une tête réduite fixée sur lui. Il ne faut pas oublier que la musique remplit souvent le même rôle dans *L'Age d'Or*. (On raconte que Bunuel ayant à choisir entre plusieurs morceaux de musique du même genre pour ce film, a préféré le morceau employé pour la simple raison qu'il portait le titre : *Tristan et Iseult*.)

Il résulte des trois éléments : image, commentaire, musique, un mélange explosif d'une puissance unique. L'insolite est ainsi mis en valeur à chaque instant de même que l'image idiote pendue sur un mur de l'école d'un des villages prospectés, dévoile toute son ignominie grâce au cadre.

L'architecture dramatique du film est basée sur la phrase : « Oui, mais... » C'est-à-dire que Bunuel présente pour commencer une scène qui est insoutenable, ensuite il lance un espoir et il finit par la destruction de cet espoir. Par exemple : le pain est inconnu, *mais* le maître d'école donne de temps en temps une tranche aux enfants, *mais* les parents qui ont peur de ce qu'ils ne connaissent pas, jettent ces tranches. Ou encore : les paysans sont souvent mordus par des vipères, et la morsure n'est jamais mortelle, *mais* les paysans la rendent mortelle en essayant de se guérir avec des herbes qui infectent la plaie. Chaque séquence est donc basée sur ces trois propositions et ainsi la progression dans l'horrible atteint des limites qui ne peuvent mener qu'à la révolte.

Le commentaire, froid et distant, comme je l'ai déjà dit, ne prend jamais parti et ne tire jamais de conclusions. Aucune raison à cela, puisque Bunuel, plongeant dans la réalité jusqu'au-delà de son fond visible, nous offre toutes les pièces du procès.

Ainsi, par exemple, le commentaire dit : « Les moines vivent en ermites, entourés de quelques domestiques » (ce dernier mot n'a pas de genre) et l'image fixe une fraîche jeune fille. Le spectateur rétablit la suite. Autre exemple : « Dans ce pays misérable, les seuls bâtiments luxueux que nous ayons rencontrés sont les églises. » La comparaison des maisons dans lesquelles vivent pêle-mêle les familles et les animaux dans une pourriture totale, et des



Los Hurdos. *L'horrible et le quotidien*

somptueuses églises, en dit plus long qu'un discours. Tout est aussi clair que la phrase écrite par un gosse déguenillé et sous-alimenté, sur le tableau noir de l'école : « Respecte le bien d'autrui. »

Dans ce « documentaire » est introduite une séquence assez curieuse. Il s'agit du petit cours scolaire, avec dessins du genre Larousse illustré, sur l'anophèle. Nous avons ici un très court « documentaire » classique, mais c'est ce classicisme absolu qui en fait une des parties les plus insolites du film, car la prétention didactique le transforme en trait d'humour noir. A première vue cette séquence est une simple parenthèse culturelle, mais déchirée par le rasoir du *Chien andalou*, elle prend l'aspect d'un cauchemar qui, avec une obsédante netteté, fixe un objet sans intérêt pour le

transfigurer et en découvrir ses aspects magiques. C'est ainsi qu'en détaillant très minutieusement un objet usuel, nous arrivons à perdre totalement la notion première de cet objet. Par là nous atteignons des sphères inexplorées du réel. La séquence des scorpions de *L'Age d'Or* procède en grande partie du même état d'esprit. De même *Terre sans Pain* dépasse son contenu premier. Il ne s'agit plus seulement des Hurdes ; nous abordons, grâce à la vue magnétique de Bunuel, les rivages les plus abrupts du surréel. Et c'est surtout pour cela que le film est un immense réquisitoire, car Bunuel ne dénonce pas seulement un état de choses, il nous indique aussi les chemins de la grande vision enrichissante.

Malgré ce que certains critiques ont pu prétendre, *Terre sans Pain* est un film surréaliste aussi puissamment que l'est *L'Age d'Or*. La vision salutairement corrosive de Bunuel ne pouvait être que vision surréaliste. Sans cette vision, *Terre sans Pain* serait « un documentaire » digne des offices de tourisme et des officines de propagande gouvernementale. *Terre sans Pain* n'est pas de l'« art », c'est le cri brutal d'un homme qui s'exprime librement, — c'est le cri d'un surréaliste.

Pérégrinations ● Après *Terre sans Pain,* Luis avait décidé de ne plus faire de mise en scène. Pendant deux ans, il travailla au doublage chez Paramount.

En 1934, il eut une grave crise de sciatique. Il voulait alors abandonner définitivement le cinéma, mais la même année, il accepta d'aller en Espagne superviser les doublages des films Warner Bros.

En Espagne, il fit aussi de la production, grâce à son ami Ricardo Urgoïti. De 1935 à 1937, il produisit quatre longs métrages :

Don Quintin et Amargao, réalisé par Luis Machina. Il s'agit d'une comédie spécifiquement madrilène, pleine de calembours ;

La Hija de Juan Simon, réalisé par José Luis Saenz de Heredia avec Carmen Amaya, dont c'était le premier rôle au cinéma ;

Quien me quiere a mi ? comédie dont Bunuel ne peut donner ni le sujet, ni le nom du réalisateur : il a tout oublié ;

Centinela Alerta ! réalisé par Grémillon que Bunuel avait fait venir de France. Pendant le tournage, Grémillon « en eut marre » et Bunuel termina le film, qui, d'après lui, n'offre absolument aucun intérêt ;

et un documentaire de court métrage :

Madrid 36 in *España Leal en Armor.*

Il est impossible d'en tirer davantage de Bunuel sur ces films. Il jure qu'il vaut mieux les oublier, mais ne vaudrait-il pas mieux les découvrir et les projeter afin de s'en faire une idée personnelle ?

Dès la déclaration de la guerre d'Espagne, il fut envoyé à Paris, comme attaché d'ambassade.

Il supervisa politiquement *Espagne 39* de J.-P. Le Chanois, puis en 1938 il fut envoyé en mission diplomatique à Hollywood pour superviser en tant que *technical adviser* des films sur la guerre d'Espagne.

Il se mit à travailler sur le film *Cargo of innocence,* mais Franco commençant à avoir le dessus, la M.G.M. jugea bon d'arrêter toute production de films à la gloire des Rouges et la production fut interrompue.

C'est à ce moment que la classe de Luis fut mobilisée, mais immédiatement ce fut la débâcle des républicains et Bunuel n'eut pas le temps de revenir en Espagne pour combattre.

Sans travail, sans argent, il erra quelque temps à Hollywood jusqu'au jour où Iris Barry, la directrice de la Cinémathèque du Museum of Modern Art et qui avait plusieurs projets de films antinazis, l'appela à New York. Je laisse à Bunuel la parole pour décrire les années qui suivent (1939 à 1947) :



Los Olvidados.
Un monde étrange et violent

Je fais un montage de documents allemands sur le Congrès de Nuremberg et l'attaque de la Pologne. A partir de 28 bobines, je fais un film de 9. On le montre à René Clair qui dit « nous sommes foutus ! » et à Chaplin qui rit aux éclats, sans que j'en comprenne la raison.

Je travaille pour Rockefeller, à des films de propagande destinés à toute l'Amérique ; il s'agit de la « grande armée américaine » ou d'oiseaux, en version anglaise, portugaise et espagnole.

J'ai été renvoyé à cause du livre de Dali qui me dénonçait comme athée. J'ai été défendu par la direction du Museum, mais j'ai démissionné. A la fois par refus du scandale et parce qu'aucune production indépendante n'était possible au Museum.

J'ai été alors absorbé par la guerre, avec un seul but : « avoir les nazis ! ». J'ai été speaker.

En 1945, à la fin de la guerre, je me trouve à Los Angeles, où j'ai un film en projet avec Man Ray. Il devait se dérouler dans une carrière de sable où il y avait un gigantesque tas d'ordures.

Puis, je suis devenu producer *à la Warner payé sans avoir beaucoup de travail. La firme avait prévu le tournage de versions étrangères de ses productions. En fait, il n'y eut que doublage. Je m''en occupais pour dix à quinze films.*

Comme j'avais gagné beaucoup d'argent, j'ai pu prendre une année entière de repos. Je suis parti pour le Mexique en 1947.

(Notes prises pendant une conversation avec Bunuel.)

Mexique • Bunuel vint au Mexique parce que Denise Tual l'avait engagé pour y tourner une adaptation de *La Maison de Bernarda,* de Lorca. Mais la famille de ce dernier refusa de donner les droits et le projet échoua.

Oscar Dancigers lui proposa alors de réaliser une comédie chantée : *Tampico,* qui par la suite prit le titre de : *Gran Casino*[1]. « C'est un film bête, mais propre, avec quelques scènes intéressantes, des trucages... Il y a une scène d'amour dans la boue, vraiment tournée dans la boue. C'est un film sans baiser. » Ce fut un échec commercial et Bunuel resta encore inactif pendant deux ans.

En 1949, *El Gran Cavalera.* « Une comédie avec Fernando Soler. C'était une pièce de théâtre, adaptée par Alcoriza un peu dans le ton *Conte des Mille et Une Nuits* et tournée en quinze jours. Film propre mais sans scène digne d'intérêt. » Ce fut un grand succès commercial ce qui permit à Bunuel de réaliser :

Los Olvidados. Cette fois et pour la première fois depuis *Terre sans Pain,* il s'agit sans conteste d'un film de Luis Bunuel. Mais Bunuel n'est plus seul, il est entré dans cette terrifiante machine commerciale du cinéma ; il veut prouver qu'il peut faire du cinéma commercial sans rien abdiquer de lui-même. N'est-il pas un très rare réalisateur qui, même en travaillant sur des sujets imposés, insipides, bêtes, ne s'est jamais trahi, n'a jamais rien fait qui soit contre sa propre nature et ses idées ? Avec *Los Olvidados,* il tient, après tant d'années, un sujet passionnant, un sujet certes très difficile mais digne de lui.

Ce fut une grande victoire de Bunuel, car avec ce film, il atteint pour la première fois le grand public. Bunuel a toujours parlé large, s'adressant au grand public et certes pas aux cénacles pour spécialistes, aux faux esthètes, aux ministres « mordus », mais pour la première fois, et pour la très simple raison que dans *Los Olvidados,* l'insolite bunuelien est dans un contexte qui ne choque pas les habitudes du public, ce dernier se laissa emporter par ce monde étrange et violent.

1. Pour tous les films de l'époque mexicaine que je n'ai pas vus, je suis obligé de transmettre les seuls détails que Bunuel veut bien en donner. Cependant, je répète qu'on doit s'en méfier, car Bunuel, comme tout grand inquiet, est très sévère pour ce qu'il fait.

Il s'agit des enfants des grandes villes, délinquants par nécessité, par défense contre les aveugles salauds, les pédérastes, les familles, les policiers. Pas de prêche ici, comme dans les films équivalents américains, avec Spencer Tracy, mais un constat de la grande détresse de notre époque, une vision claire, si claire, qu'elle transperce l'écorce de la réalité quotidienne pour découvrir des images purement surréalistes : un aveugle blessé ouvre ses yeux éteints pour ne pas voir qu'une poule le fixe, un cul-de-jatte, seul au milieu d'une rue déserte, séparé de la petite voiture, gigote comme un animal inconnu, apocalyptique, du lait coule sur les cuisses d'une petite fille, un coq, ange de malheur, annonce avec un cri strident de grandes catastrophes, une colombe, élixir magique, caresse le dos nu d'une malade…

Avec *L'Age d'Or*, Bunuel découvrait la réalité quotidienne dans le surréel ; avec *Los Olvidados,* commence une série de films plus merveilleux les uns que les autres, où la surréalité apparaît sous le réel. Il faut d'ailleurs constater que si dans *Los Olvidados* et presque tous les premiers films mexicains (*Subida, El, Abismos de Pasion, Robinson*) il y a des rêves ou des hallucinations, depuis *Archibald*, Bunuel n'a plus besoin de ce subterfuge pour nous offrir son monde onirique.

Ensuite, vint cette délicieuse *Suzanna* (que les exploitants français ont « enrichi » par l'adjectif : *perverse*). Bunuel dit : « C'est mon plus mauvais film ! » Il a certes raison si l'on regarde le film sans connaître son auteur, qui se trouvant face à un mélodrame atroce où tous les poncifs se sont donné rendez-vous, a travaillé en détruisant l'idiotie par l'exagération, par la surenchère. Le passage dialectique de la quantité à la qualité, donne ici des résultats surprenants. Une « garce » sème la perturbation dans l'hacienda d'une famille plus que bourgeoise. La garce est trop garce, les bourgeois trop bourgeois et Bunuel s'amuse ; après tout Suzanna n'est-elle pas le personnage le plus sympathique du film ?

S'il renie ce film, c'est surtout parce que Bunuel avait voulu une fin qui aurait explicité son humour : Suzanna restait à l'hacienda qu'elle dirigeait en maîtresse absolue. Malheureusement, elle est



Suzanna la perverse

punie mais même cette fin « morale » est traitée avec une telle exagération qu'il faut vraiment ne pas connaître Bunuel pour la prendre au sérieux.

La hiza del Engano est un *remake*, « amusant », dit Bunuel, de *Don Quintin el Amargao,* qu'il avait déjà « produit » avant-guerre en Espagne.

Un mujer sin amor est une adaptation de *Pierre et Jean* de Maupassant. Bunuel n'aime pas en parler.

Essais et réussites • Depuis *Los Olvidados*, on assiste à une lente progression vers une expression dégagée des contingences commerciales, progression qui est dorénavant aidée par la nature mexicaine des films réalisés. En effet, si Bunuel est toujours resté espagnol par sa violence, et français par son humour (mais français comme l'étaient Benjamin Péret ou René Crevel), il avait besoin d'une assise pour pouvoir travailler. Le Mexique lui offrit un calme qu'il n'avait jamais eu et la possibilité de s'exprimer sans que les officiels se rendent très bien compte de la nature explosive de ses films.

Pour le Mexique, Bunuel est tout simplement un bon réalisateur commercial, capable d'une œuvre forte comme *Los Olvidados,* mais surtout un spécialiste de la comédie anodine ou du mélodrame à succès.

Ainsi se présentent ses deux films suivants : *Subida al Cielo* et *El Bruto.*

Le premier est une comédie nonchalante mais sous cette comédie on peut lire en filigrane un film plus prétentieux. A l'occasion d'un voyage en autocar, un jeune homme découvre la vie, apprend à connaître les êtres et les choses. Version moderne des romans picaresques que Bunuel aime tant, le voyage de *Subida* commence par une naissance absurde et se termine par une mort ridicule. Entre-temps, le jeune homme a appris l'amour, a côtoyé la politique, a dégonflé certaines baudruches : le commerce, la famille, le folklore, etc. Les détails délicieux (toujours l'humour de Bunuel) abondent. Il est impossible d'oublier l'unijambiste qui ne peut plus retirer son pilon de la vase ni la toute petite fille qui en jouant sort de la rivière l'autocar enlisé.

El Bruto est un mélo sublime : l'homme de main d'un riche propriétaire trahit son patron, après avoir connu l'amour. Tous les éléments du vieux mélodrame s'accumulent ; mais ils sont transfigurés par la portée sociale du sujet et par la vision de Bunuel qui précisément dans ce film si réaliste en apparence débouche toujours sur le surréalisme : le grand-père gâteau se lève, la nuit, pour voler des chocolats, les abattoirs sont protégés par une image de la

Vierge Marie, le coq est terrifiant et l'amour aussi pur que dans *L'Age d'Or,* change le destin des hommes, leur fait découvrir la vie.

Œuvre mineure, *El Bruto* est un des films les mieux réalisés de Bunuel qui, après ces essais, nous donnera un véritable chef-d'œuvre : *El.*

On a beaucoup parlé de ce film qui est bien plus que l'étude clinique d'un jaloux, ainsi vais-je seulement rappeler qu'il s'agit d'un retour aux thèmes de *L'Age d'Or* et du premier chaînon qui unit ce film à *Viridiana.*

Le processus évolutif de Bunuel est unique dans l'histoire du cinéma : ses trois premiers films semblent déverser librement son monde intérieur ; par la suite, et après un entracte trop long, il est obligé de faire du commerce et avec la meilleure volonté du monde, il ne peut s'empêcher de mettre dans les films commerciaux des éléments de son « moi », des éléments instinctifs, subconscients, en un mot surréalistes.

Petit à petit, ces éléments prennent une place toujours plus grande, détruisant parfois le canevas commercial. Et ce processus nous mènera bientôt à *Viridiana,* où le long périple dans les eaux si dangereuses du commerce nous ramène un Bunuel beaucoup plus mûr (dans le bon sens du mot), mais encore plus libre mentalement que dans *L'Age d'Or,* un Bunuel beaucoup plus *pur* que dans *Un Chien andalou*, encore plus chargé de vitriol que dans *Terre sans Pain.*

Mais n'anticipons pas. Pour le moment, *El* marque une date importante parce que le sujet de *L'Age d'Or* est repris et la marque du Divin Marquis est apparente à chaque tournant de ce scénario qui pour le grand public mexicain est resté un vulgaire mélo sur la jalousie.

Le héros Francisco est Modot, tel qu'il apparaît dans la séquence de l'amour-torture et la séquence de la solitude de *L'Age d'Or.* Il cherche l'amour fou, il veut être un homme libre, mais ayant déjà passé la quarantaine, il est toujours vierge, tant est grand son attachement aux règles morales de notre très sainte

société. Bourgeois jusqu'au fond de son âme bien calme, il est l'exemple parfait du crétin bien pensant, fabriqué de toutes pièces par l'Eglise, la famille, l'armée, l'école et les autres institutions qui visent à tuer la liberté humaine.



El. *Le choc de l'amour fou*

Mais cet homme parfait rencontre enfin l'amour fou et alors ce sera le choc violent de ses aspirations et de ses habitudes. Il est trop tard, il ne peut pas réaliser ses rêves, il ne peut pas vivre l'amour et lorsqu'il comprendra que la seule solution pour lui est de tuer, en la personne du curé, toute la morale bourgeoise, il sera enfermé dans la plus cruelle des prisons : le couvent.

Parallèlement, la femme qu'il aime est une personnification de Justine.

El est une nouvelle version des deux dernières séquences de *L'Age d'Or*.

L'Age d'Or est aussi le point de départ d'un des films les plus méconnus et cependant les plus importants de Bunuel : *Abismos de pasion*. Ces abîmes de passion cachent une adaptation absolument personnelle de la dernière partie du célèbre roman d'E. Brontë, *Les Hauts de Hurlevent,* d'où Wyler avait déjà tiré un film médiocre.

Encore une fois, le sujet en est l'amour fou, et toutes les scènes d'amour du film sont soulignées par la musique de *Tristan et Iseult* qui restera toujours liée pour moi à *L'Age d'Or*.

On sait que Bunuel avait travaillé à l'adaptation des *Hauts de Hurlevent,* dès la fin du tournage de *L'Age d'Or*. Son film mexicain



Les Hauts de Hurlevent. *Cinq minutes de cinéma fulgurant*

suit presque toujours le découpage qu'il avait fait à Paris, et c'est la raison pour laquelle Bunuel considère ce film comme « dépassé ». Cependant il reconnaît que la dernière séquence qui se déroule dans le tombeau est intéressante. En réalité elle est sublime : l'imaginaire, la passion, l'amour total bravant la mort, tous ces thèmes chéris de Luis se conjuguent dans cinq minutes qui sont parmi ce que l'esprit humain nous a donné de plus fulgurant aussi bien visuellement que sensiblement.

Période de calme • Tous les films mexicains de Bunuel, jusqu'à et y compris *Abismos de Pasion,* témoignent d'une inquiétude, due en grande partie au drame inavoué de l'homme qui proclame partout détester le cinéma, mais ne peut s'empêcher d'en faire. L'insatisfaction de Bunuel est alors terrifiante : il n'aime pas le commerce, il ne sait ou ne peut même pas voir à quel point ses films, d'après lui, les plus commerciaux, sont anticommerciaux.

C'est en 1953 qu'on peut constater une nouvelle attitude de Bunuel face à son propre travail. Il accepte ce qu'il fait, il commence sans doute à comprendre qu'il n'aura plus aucun mal à se libérer des dernières contraintes. Il avait peut-être besoin pour cela de travailler à un roman aussi célèbre que détestable. Cette contrainte suprême, qu'il surmonta magistralement, lui confère un calme qui ira en s'accentuant jusqu'à *Viridiana.* Il ne déteste plus le cinéma, son cinéma.

Le roman en question est cette erreur de Daniel Defœ : *Robinson Crusoé.* Mais le héros bourgeois qui, enfin libre, ne pense qu'à recréer sur son île, tous les éléments de sa vie passée, devient entre les mains de Bunuel, un véritable personnage tragique perdu dans ses contradictions. Comme Brecht mais certes sans la volonté de « prouver », Bunuel se sert d'un héros antipathique par excellence pour porter un jugement sur deux tares qui sont :

1° *Il est chrétien.* Mais dans les moments difficiles, la Bible n'a plus aucun sens ou alors elle acquiert un sens totalement athée. Lorsqu'il enseigne à Vendredi la théologie chrétienne, le jeune Noir a les réactions salutaires du moribond répondant au prêtre (voir D.A.F. de Sade et par la suite la séquence de la peste dans *Nazarin*) : « Ainsi ton dieu a voulu faire tout de travers, uniquement pour tenter, ou pour éprouver sa créature ; il ne la connaissait donc pas ; il ne se doutait donc pas du résultat ? ».

2° *Il est colonialiste :* sa première réaction, en découvrant Vendredi, est de l'enchaîner. En plus il veut en faire « un homme

Robinson Crusoë. *Un personnage tragique*



civilisé ». La santé morale de Vendredi ne se laisse pas enchaîner et c'est Robinson lui-même qui sera conquis par Vendredi qui lui apprendra le respect humain, l'amitié, la solidarité.

En plus de ces deux thèmes, un troisième, tout aussi capital, transfigure le film : il s'agit de ce problème si complexe de la solitude (avec tout ce que cela comporte comme craintes, hallucinations, masturbation, etc.) qui tant obsède Bunuel.

Dernier élément du film : l'érotisme, car Luis a réussi à faire de ce livre sans femme, une œuvre érotique : on n'est pas près d'oublier cette scène sublime pendant laquelle Robinson se servant d'une robe de femme pour faire un épouvantail, regarde cette robe vivre, devenir femme grâce au léger vent qui se lève.

Avec *Robinson,* Bunuel s'essaya pour la première fois à la couleur et cet élément donne au film un accent rousseauiste qui correspond au profond mariage de Bunuel avec les choses, la nature, la matière. Ce mariage est visible pour la première fois dans *Robinson* et il correspond à ce calme enfin trouvé, dont je parlais au début de ce chapitre.

Son film suivant, *La Illusion viaja en tranvia* (jamais sorti commercialement en France) est un film mineur et charmant qui raconte dans le ton pittoresque que Bunuel manie si bien, une folle randonnée nocturne d'un tramway. Cependant, deux séquences sont dignes d'une anthologie bunuelienne : premièrement une représentation théâtrale avec un sujet biblique et deuxièmement la séquence où les « tueurs des abattoirs » se servent des porte-bagages du tram comme crochets de boucherie. A signaler aussi la présence de deux petites vieilles qui transportent la statue d'un saint, grâce à laquelle elles vivent grassement en faisant un chantage chrétien à la charité.

Je ne connais pas *Le Fleuve et la Mort,* film, paraît-il, passionnant — et incompréhensible hors du Mexique — sur l'attrait de la Mort et la facilité avec laquelle certains Mexicains tuent pour un oui ou pour un non : « Dans ce film il y a sept morts, quatre enterrements et je ne sais plus combien de veillées funèbres », dit Bunuel.

Le dernier film de la première période mexicaine est la délicieuse, l'adorable, la sublime *Vie criminelle d'Archibaldo de la Cruz.*

Il s'agit d'une farce mais comme dans toutes les farces de Bunuel, on rit en grinçant des dents : Archibaldo, fils de bourgeois, se déguise avec les corsets et les gaines de sa maman et tout jeune encore se persuade que la boîte à musique qu'il possède a le pouvoir de trucider tout gêneur. Tout le long de sa vie, il essayera de tuer mais, par malheur, toutes ses futures victimes lui sont volées : elles meurent accidentellement ou sont tuées par quelqu'un d'autre. Ce pauvre Archibaldo est lésé, frustré. Son refoulement devient de plus en plus obsessionnel, car, comme son proche parent Francisco (dans *El*) il est chrétien et impuissant. Il est sérieux lorsque voulant tuer une religieuse il lui dit : « Vous aimez Dieu, ma sœur ? — Certes ! — Votre plus cher désir, ma sœur, est de vous trouver le plus vite près de lui, n'est-ce pas ? — Certes ! — Alors, ma sœur, réjouissez-vous », et il sort son rasoir pour envoyer la brave femme au ciel, où d'ailleurs elle ira par ses propres moyens en tombant dans une cage d'ascenseur. Et, plus tard, il voudra tuer sa femme pendant que celle-ci est obligée de réciter son *Pater.* Le coup de feu devrait partir au moment où elle prononce *Amen.*

La séquence la plus inquiétante de ce film « délassant » est celle du mannequin : Archibaldo découvre dans un magasin de modes un mannequin de cire ; il réussit à trouver le modèle vivant du mannequin et ne rêve qu'au meurtre de cette belle femme, qu'il voudrait tuer « comme Jeanne d'Arc », par le feu. Il l'invite donc chez lui après avoir bien chauffé un four (car il est céramiste), en lui certifiant qu'elle ne sera pas seule. En effet, le mannequin, qu'il a entre-temps acheté, est là et Archibaldo après un échec auprès de la femme vivante, embrasse sur les lèvres et caresse les seins de l'effigie qu'il a vêtue des sous-vêtements du modèle vivant. Tout est prêt pour la grande scène de l'holocauste, mais au dernier moment il est dérangé par un élément extérieur, la fille s'en va et notre magnifique et pitoyable héros reste seul face au mannequin



qu'il finira par brûler avec autant d'amour que si c'était une femme de chair et d'os.

Pendant cette séquence l'inquiétude du spectateur atteint son comble, car Bunuel substitue au mannequin la femme réelle, suivant l'imagination de son héros. Nous savons que la femme est partie, mais nous « sentons » que ces jambes caressées par Archibaldo sont des jambes *réelles,* que ce corps qu'Archibaldo pousse dans le feu est un corps réel.

Le délire bunuelien, parfaitement surréaliste dans ce film, débouche sur le calme. Francisco terminait sa vie au couvent en feignant la sérénité, Archibaldo, par contre, guérit, vainc ses inhibitions et finit sa vie en homme normal qui a jeté à l'eau la machine infernale, se rase avec un rasoir électrique et fait normalement l'amour avec la femme qu'il aime.

Archibaldo, comme presque tout film de Bunuel, se décompose en petits morceaux, en sketches, ce qui lui donne un aspect haché, « mal construit », diraient les exégètes consciencieux, oubliant que les films de Bunuel sont plus rêvés que réalisés, qu'ils possèdent donc ces liens mystérieux, cette ligne logique-magique des rêves. Ce sont des rêves réels qui puisent dans le quotidien leur force virulente, ce sont des hurlements d'humour noir qui suivent les chemins de la liberté mentale. Ils sont donc aussi peu hachés, aussi peu décousus, aussi bien construits qu'un rêve.

Films français • Bunuel revint en France en 1956. Depuis *Terre sans Pain* beaucoup d'eau était passée sous les ponts de la Seine, et l'homme si dangereux était assailli de propositions de producteurs français. Bunuel accepta de filmer le très beau roman d'Emmanuel Roblès : *Cela s'appelle l'aurore.*

◀ Archibald de la Cruz.
Une farce grinçante

Ce retour en France marque en même temps un progrès et une régression. Bunuel progresse en clarté, ses idées sociales et morales sont nettes, il appelle un chat un chat et un flic un flic. Simplement, mais sans simplifier, il réalise un film réellement révolutionnaire, un film sur la condition humaine, un film sur la solidarité et la liberté, sur la lutte sociale, liée indissolublement à l'amour.

La régression est plus complexe. En regardant ce film qui m'émeut jusqu'aux larmes, j'ai toujours l'impression que Luis veut prouver aux Français qu'on l'a à tort catalogué comme incohérent, délirant. Tout en gardant sa virulence, il perd sa violence. Le calme qu'on dénotait dans ses derniers films mexicains devient ici



Cela s'appelle l'aurore. *Au centre, Georges Marchal et Julien Bertheau*

un calme « logique ». Est-ce un retour à la logique traditionnelle ? Certes les séquences bunueliennes ne manquent pas (image du Christ avec des fils électriques, tortue insolite, flic lisant Claudel et décorant son bureau avec le Christ de Dali, etc.), mais la nouveauté de *L'Age d'Or*, de *El*, de *Archibaldo* était la manière de présenter une histoire violente, le point de vue surréaliste. Ici le sujet est surréaliste (révolte et amour fou), mais le film ne l'est pas. Dix réalisateurs au moins auraient pu réussir *Cela s'appelle l'aurore,* aussi bien que Bunuel. Personne n'aurait pu réussir *Archibaldo* (par exemple) ou même *Suzanna* (toujours par exemple).

En un mot, ce magnifique film n'est malheureusement pas délirant ; il est néanmoins salutaire par son sujet non conformiste.

Le deuxième film français (je parle de la seconde période française) de Bunuel est une coproduction avec le Mexique : *La Mort en ce jardin*, d'après le discutable roman de José-André Lacour.

Le scénario en a été modifié plusieurs fois — tant est plus oppressante la mainmise des producteurs français — et le film que nous connaissons n'a plus qu'un rapport lointain avec l'idée initiale de Bunuel. Il s'agit quand même d'un film passionnant qu'on peut considérer comme un brouillon pour *Nazarin*.

La première partie est la description minutieuse d'une dictature policière et militaire, de la révolte désespérée qui s'ensuit et de la répression fasciste. C'est dans ce contexte social, que Bunuel traite en se souvenant d'épisodes réels de la guerre d'Espagne, que les personnages nous sont présentés : bourgeois chrétiens, putains, aventurier viril, sourde-muette (elle représente le côté « fleur bleue » de Luis) et surtout un prêtre, le P. Lizardi (magistralement interprété par Michel Piccoli), héros absolument nouveau dans l'histoire du cinéma.

Tous ces héros magnifiques et misérables sont pourchassés dans la jungle par les militaires, et le danger débarrasse tout le monde des oripeaux de la vie « calme » et « civilisée ». Ils découvrent tous la solidarité. Mais revenons au personnage de Lizardi : il est évidemment sympathique, il croit très sincèrement à sa « mission », mais le pauvre est totalement idiot. Il est inconsciemment le valet

des oppresseurs ; il porte au poignet une belle montre, cadeau de la firme étrangère et colonialiste des « Raffineries du Nord » (cela rappelle évidemment Cuba avant sa libération), il reprend les paroles du Christ qui ont comme but la résignation des opprimés : « Celui qui lève le glaive périra par le glaive ! », et veut surtout faire le bien, concilier les inconciliables, rétablir la paix par la « bonne parole ». Il dit tout le temps : « Je prends sur moi... », et il déclenche des catastrophes. Il se croit très fort parce qu'il détient « la vérité », mais il n'est qu'une victime supplémentaire de la réaction sous toutes ses formes. Petit à petit, il sera obligé de se rendre à l'évidence : on ne peut pas vivre en chrétien naïf et pur. Le curé devient un homme. Malheureusement, cette transformation est de courte durée et une fois le danger passé, Lizardi redevient le curé idiot, gaffeur, criminel par inconscience qu'il fut toujours. Il sera tué par un fanatique religieux, il mourra par un de ces êtres qu'il a lui-même fabriqués.

La fin du film est optimiste : le héros positif et la sourde-muette, seuls rescapés, quittent la jungle meurtrière et partent vers la haute mer.

La Mort en ce jardin n'est pas un film parfait, loin de là, la postsynchronisation notamment est catastrophique, mais c'est un film extrêmement attachant, tant par son esprit révolutionnaire que par la description de l'impossibilité d'être chrétien, tout en restant pur et en ne devenant pas une marionnette malfaisante entre les mains de ceux qui doivent garder les peuples dans l'obscurantisme.

Le troisième film français (en partie) de Bunuel est *La Fièvre monte à El Pao,* où nous vîmes pour la dernière fois l'ami Gérard Philipe. Ç'aurait pu être un très grand film, malheureusement Bunuel eut tant à discuter avec les producteurs, il dut changer tant de fois le scénario qu'on a l'impression de voir le canevas, le brouillon d'un chef-d'œuvre en puissance.

Le sujet est brûlant d'actualité, car il s'agit du vieux problème de la fin et des moyens : dans un pays où la dictature s'est installée, un jeune homme honnête veut rester pur, humaniser les assassins et le régime sans que du sang soit versé, de

l'« intérieur ». Ce réformateur est un saint laïque qui a la naïveté de croire que la démocratie peut révulser le fascisme progressivement, sans heurts, sans violence. Il ne se rend pas compte que son non seulement n'ont pas peur de cet illuminé, de ce « non-violent », mais ils s'en servent, car ils ont besoin de se montrer de idéalisme idiot est le plus fort garant de la dictature ; ses maîtres temps à autre « libéraux » avec ceux *qui ne sont pas* leurs ennemis.

A la dernière minute, ce héros minable prendra conscience de sa trahison, de sa complicité et paiera certainement de sa vie cette

Bunuel et Gérard Philipe durant le tournage de La Fièvre monte à El Pao



prise de conscience ; mais son sacrifice n'excuse rien, ne le rachète en rien. « Une seconde de courage ne suffit pas à racheter des années de lâcheté », dit un personnage du film.

Je pense que Bunuel devrait refaire ce film librement, car il s'agit d'un des sujets les plus profondément révolutionnaires qui aient jamais été imaginés.

Tel qu'il est le film reste un document très important pour connaître Bunuel.

Un curé et un raciste • Après ces trois essais de production ou de coproduction française, qui ont jeté une lumière fulgurante sur les idées salutaires de Bunuel quant aux problèmes sociaux actuels, mais qui n'ont pas poursuivi la destruction de la logique rationnelle entreprise dans certains de ses films mexicains, Luis revint au cinéma de son nouveau pays avec une des œuvres les plus complexes de toute sa carrière : *Nazarin*.

On a beaucoup parlé de ce film, on en a dit surtout beaucoup de bêtises et les sempiternels fossoyeurs se sont empressés d'enterrer Bunuel sous des louanges dont il n'avait que faire. Même des personnes honnêtes et pensant librement comme Bunuel, ont été influencées par la campagne de presse ; et, aveuglées par leur habitude de schématiser, elles ont sincèrement cru que Bunuel vieillissait, s'assagissait, se trahissait même.

On nous a expliqué que Bunuel est au fond de lui-même chrétien, que ses blasphèmes n'étaient que le reflet de sa profonde croyance.

Bunuel n'avait jamais imaginé que les valets de l'ordre établi trouveraient ce moyen pour le tuer. Jamais le mot d'ordre : « Interprétons pour annihiler tout ce qui ne nous convient pas, acceptons et attirons à nous ce que nous ne pouvons combattre ouvertement » n'a porté autant de fruits. Dans sa grande pureté Bunuel croit que tout homme pense comme lui, il n'a donc pas besoin d'expliquer, de mettre les points sur les « i » pour mettre les poings sur les horribles gueules des obscurantistes.



Nazarin. *Les chemins de la révolte essentielle*

Nazarin est cependant un personnage d'autant plus éclairant qu'il est honnête. Il a la foi, il croit, il prend à la lettre tout ce que disent les livres saints, il pousse à l'extrême sa volonté d'être un saint. Il sera pour cela attaqué de partout et il finira par perdre la foi, par devenir un homme lorsqu'il saura que la pratique de la

religion n'entraîne que des malheurs, ne fait qu'aggraver la souffrance, lorsqu'il découvrira qu'on peut, qu'on doit remplacer la charité par la solidarité.

On a assez disséqué ce film — et d'autre part *Viridiana* l'éclaire de façon assez brillante — pour qu'il ne soit pas nécessaire d'expliquer encore l'évidence : Bunuel n'est plus anticlérical, il est athée, il a découvert le calme, il emprunte dorénavant les chemins de la révolte essentielle, il mine les bases même et non plus les seuls épiphénomènes de la société très sainte et très bourgeoise qui nous opprime.

Il faut quand même souligner encore une fois la beauté des images de *Nazarin,* ce film qu'auraient pu signer Zurbaran ou Goya. Ici enfin, nous nous trouvons sur cette ligne si difficile à atteindre où les notions de « beau » et de « laid » reculent pour laisser leur place à une nouvelle notion qu'on pourrait appeler « le nécessaire ».

Nazarin est une explosion éblouissante où forme et fond, pensée et geste se confondent dans les mille feux du nécessaire.

Laissons aboyer les chiens, Bunuel avance...

Entre *Nazarin* et *Viridiana,* Luis a réalisé, comme pour se détendre un film mineur et charmant : *La Jeune Fille.*

Racisme et lolitisme (excusez le néologisme) en sont le sujet. Les rapports du raciste et du Noir pourchassé pour viol ne sont pas sans rappeler les rapports de Robinson et de Vendredi, et les rapports entre ce même raciste et une jeune fille de quatorze ans sont le catalyseur qui complétera de façon inattendue une problématique évolution du raciste.

Expliquons-nous : un raciste ayant dépassé la quarantaine découvre l'amour en la personne d'une fillette. La société ne peut que condamner cet amour, comme elle condamne les Noirs. Voici donc le raciste mis au même rang que le Noir, il est cependant aussi innocent que le Noir ; et le raciste doit s'allier avec le Noir (encore le thème de la solidarité), car le pourchassé moral a besoin du pourchassé social, et réciproquement, les notions de moral et de social étant indissolublement liées. Est-il sincère le


La Jeune Fille

raciste, a-t-il « compris » ou feint-il ? Bunuel ne répond pas à cette question et laisse à chaque spectateur la liberté de conclure selon sa nature. De toute façon, la conclusion est virulente.

Dans ce même film, ou par ailleurs nous retrouvons plusieurs thèmes connus, le personnage du pasteur prolonge Lizardi et Nazarin. Ce pasteur n'est pas raciste et cependant il demande que le matelas sur lequel il doit dormir soit retourné, car un « nègre » vient d'y dormir.

Encore une fois, il faut à propos de *La Jeune Fille* constater le calme avec lequel Bunuel aborde dorénavant tous les problèmes : il réussit à rendre non seulement plausible l'amour de cet homme de quarante ans pour une nymphette, mais aussi émouvant, tant le visage de l'amour est complexe et toujours éblouissant.

Et puis ce fut *Viridiana.*

Viridiana • Il y eut un scandale de *L'Age d'Or* ; c'était un scandale recherché. Il y a un scandale *Viridiana* ; c'est un scandale involontaire ; c'est le scandale essentiel : le film n'est pas volontairement scandaleux. Bunuel *est* lui-même un objet de scandale. Il se livre dans son film, il y déverse ses richesses et cela brûle. Le feu est salutaire, mais pas pour tout le monde.

Donc un producteur mexicain commanda à Bunuel un film en lui disant : « Faites ce que vous voulez, moi je n'interviendrai jamais ! » Et chose étrange, incroyable, le producteur tint sa promesse. Bunuel écrivit son scénario, et sans avoir montré quoi que ce soit à son producteur, il se préparait à le tourner au Mexique lorsque celui-là s'arrangea financièrement pour que le film soit entièrement réalisé en Espagne. Le coproducteur fut facile à trouver et il s'en fallut de peu pour que Franco et ses sbires fassent retentir les trompettes de la victoire.

Il est exemplaire, l'itinéraire de Bunuel. Depuis de longues années, le franquisme, obéissant en cela à un mot d'ordre très intelligent, voulait le récupérer. Je me souviens que déjà à Cannes,

pendant l'année de la projection des *Olvidados,* des approches officielles avaient été faites. Le fascisme sait qu'il sclérose toute expression, qu'il doit donc premièrement accepter ses ennemis pour mieux les museler, se les approprier en second lieu pour les annihiler tout en s'éclaboussant de leur prestige.

Parler à un Espagnol de son pays c'est déjà le gagner, et Bunuel, qui — on l'a déjà vu — a une véritable vénération pour sa famille et notamment pour sa mère, rêvait depuis 1936 de l'Espagne. Il y retourna donc presque clandestinement, en évitant toute publicité et lorsque son producteur lui annonça qu'il tournerait *Viridiana* en Espagne, il accepta. Retrouver des amis, des frères, des paysages, des odeurs, est une jouissance tellement rare pour cet homme fait d'envies, de rêves et d'instinct…

Il voulait certes que son film ne soit pas édulcoré, mais encore une fois, il n'a pas *voulu* faire scandale. La précensure espagnole lut le sujet et trouva à redire seulement sur des détails, tant il est vrai que toute censure est par principe composée d'inconscients. La fin du film déplut aux censeurs. Bunuel la changea et de quelconque, elle devint sublime (nous verrons par la suite quelles sont les deux conclusions). Ainsi, même la censure aida Bunuel et la bombe éclata.

A un bout le scandale de *L'Age d'Or,* gifle consciente contre tous les interdits, à l'autre bout *Viridiana,* œuvre calme et, pour cela peut-être, encore plus scandaleuse. Entre ces deux pôles, Bunuel a évolué. Comme il me disait lui-même : « Autrefois, quand on me présentait une hostie, je crachais dessus, aujourd'hui je dis : je ne fume pas de ça ! » Autrefois, le blasphème, l'anticléricalisme, aujourd'hui l'athéisme, la tendresse totale, la fulgurante amitié de Bunuel pour les hommes et les choses. Sans avoir l'âge de Bunuel, je crois que la seconde attitude — qui ne renie d'ailleurs pas la première, mais simplement la dépasse — est plus révolutionnaire. Ceci, évidemment, dans le seul cas de personnalités comparables à celle de Bunuel qui recèle en lui toutes les forces de la santé morale et sociale et qui les jette sur la pellicule avec une inconscience de la grande espèce.

Les films de Bunuel ne sont plus scandaleux comme *L'Age d'Or,* mais l'homme Bunuel est tellement scandaleux, comme sont scandaleuses les très belles femmes, que son expression balaye nos connaissances et nos sens.



Viridiana est novice dans un couvent. Elle doit très prochainement prononcer ses vœux. Elle a comme seule famille un oncle assez âgé et barbu, Don Jaime, qu'elle n'aime pas beaucoup parce qu'il ne s'est jamais occupé d'elle. La supérieure l'oblige pourtant à aller voir son oncle qui la mande, avant la cérémonie de la prise de voile. Viridiana répugne à faire ce voyage. Cette belle jeune fille, toute à son amour de Dieu et de son couvent, pressent que « dehors » tout est danger et, comme toute personne éprise de faux idéaux, elle a peur des aventures qui risquent de dessiller les yeux.

Voici déjà dans cette première séquence certains des thèmes essentiels de Bunuel. La supérieure voulant être « gentille », *pousse* inconsciemment Viridiana vers des catastrophes. Tel était le gentil curé de *La Mort en ce jardin.* La « bonté » (souvenez-vous aussi de *Nazarin*) est une monstruosité et les mobiles « nobles » peuvent amener des résultats exactement contraires à ceux qu'on escomptait.

Obligée donc par la supérieure, Viridiana arrive au domaine de l'oncle qui vit là en solitaire, oubliant de soigner ses terres et « soigné » par une domestique, Ramona, qu'il recueillit voici des années avec sa petite fille.

Don Jaime reçoit Viridiana en lui disant : « Tu seras ici comme au couvent », puis voulant montrer que lui aussi est « gentil » comme les religieuses, il sauve une mouche qui se noie dans un baquet d'eau.

Dans la phrase de l'oncle plane toute l'inquiétude qui étreint déjà la jeune novice : « Comme au couvent. » Qu'est-ce à dire, que se passe-t-il au couvent ? Peut-être qu'un jour Bunuel répondra par

un film à cette question, mais *Le Moine* de Lewis ne répond-il pas déjà ?

Mais revenons à Don Jaime que nous commençons à mieux connaître. Ce vieillard encore vert cache un grand secret. Il avait passionnément aimé une femme morte d'une crise cardiaque pendant leur nuit de noces, avant qu'ils aient eu le temps de faire l'amour. Pareil au héros de *El*, Don Jaime avait respecté les règles du mariage, ce qui le mena à une névrose très caractérisée. Il a certes eu un fils naturel qu'il veut ignorer, car il est né hors d'une union sanctifiée par l'Eglise, mais sa seule expérience amoureuse a été catastrophique. Ramona, sa bonne, est manifestement prête à coucher avec lui, mais le vieillard ne peut même pas concevoir une telle union. Il est donc amené à lorgner les jambes de la petite fille qui saute à la corde et à s'exciter en essayant sur lui-même la robe de mariée de sa défunte femme. Voyeurisme et masturbation sont donc les éléments de la sexualité de Don Jaime qui, néanmoins, est « noble », « croyant », « digne ».

La masturbation manifeste dans *L'Age d'Or* (gestes répétés, plumes, etc.) est aussi un des thèmes de *El* et de *Robinson.* Ici (comme d'ailleurs dans *Robinson* et dans la première séquence d'*Archibaldo*) elle se complique par le travesti et (comme dans *El,* dans *Archibaldo* et dans *Robinson*) par la fixation, le fétichisme du pied.

Chaque soir, Don Jaime sort d'une grande malle la robe de mariée et tout ce que portait la défunte au moment de sa mort ; et pour retrouver l'image aimée, il essaye tous les vêtements féminins sur lui. Il commence d'ailleurs par les chaussures à hauts talons, puis il continue par le corset. Serrant sur lui ce corset, il va se regarder longuement dans la glace. Ainsi le gosse d'*Archibaldo* mettait pour rire le corset de sa mère avant de découvrir l'érotisme en regardant le cadavre de son institutrice tuée. Ainsi Vendredi s'habillait en femme affolant le prude Robinson.

Don Jaime trouve une étrange ressemblance entre sa nièce et sa défunte femme. Sa nièce devra donc être sa femme qui pour lui n'a jamais été morte.



Viridiana *avec Silvia Pinal. Des forces inquiétantes*

Le premier jour passé par Viridiana dans le domaine est, en apparence seulement, calme. La novice a amené avec elle tout son attirail religieux : une lourde croix, une pierre, un marteau, des clous et une couronne d'épines.

Cette accumulation d'objets de torture est un des éléments les plus surréalistes qu'on rencontre dans plusieurs films de Bunuel. L'automatisme, l'énumération irrationnelle sont des forces inquiétantes, surtout s'ils sont liés à une jeune et jolie femme. Car quel est le spectateur qui ne se demandera pas à quoi servent ces objets, sont-ils de règle au couvent ? Mais, comme je disais plus haut, attendons le film de Bunuel qui nous révélera la vie des couvents.

Le lendemain, l'inquiétude augmente. L'oncle veut garder la jeune fille. Il finit par lui avouer son étrange amour, mais ceci seulement après avoir demandé l'aide de sa domestique qui, vouée à lui corps et âme (Don Jaime ne se gêne pas pour lui faire sentir qu'elle est son esclave), est prête à tout pour servir son maître.

La domestique est donc une complice ; pire, le vieux noble acculé est *obligé de s'abaisser* en demandant l'aide de ceux qu'il méprise. Souvenez-vous du héros de *El* allant pleurer chez son valet, souvenez-vous aussi de l'indifférence des invités de *L'Age d'Or* devant les drames qui se passaient à l'office.

Pendant qu'une véritable toile d'araignée se tisse autour de Viridiana, celle-ci s'initiant aux « saines joies de la campagne » commence à comprendre que tout sur cette terre lui rappellera malgré elle qu'elle est femme. Pendant qu'un domestique trait une vache, elle a envie de lait. Y a-t-il désir plus pur ? Pourtant le domestique, pur lui aussi, l'apostrophe : « Essayez de traire vous-même ! — Mais... je ne saurai pas ! — Essayez ! » Elle s'agenouille et, timidement, approche la main du pis. Mais un pis a une forme précise et la main de la novice n'ose pas toucher, ne veut pas toucher.

Elle veut partir, retrouver les eaux connues du couvent dans lesquelles elle se meut sans se poser de problèmes. L'oncle n'y peut rien, il la supplie donc de lui faire un dernier plaisir : qu'elle porte la robe de sa tante. Viridiana est choquée, mais elle se plie au caprice « anodin » du vieillard qui, en présence de Ramona, fait une cour assidue à cette femme double. Enfin, il avoue ses plus profonds désirs : il la demande en mariage, ou plutôt Ramona

toujours obéissante sert d'entremetteuse et pose pour lui la question. Viridiana refuse ; c'est évident. Elle se lève... L'oncle la calme, s'excuse et Ramona verse le café que nous savons drogué. Viridiana s'endort. Don Jaime s'empare du corps inanimé, renvoie Ramona (qui va retrouver sa petite fille) et amène Viridiana sur le lit.

Le baiser que donne le barbu à cette fille en robe de mariée rappelle le baiser du chef d'orchestre à Lya Lys (*L'Age d'Or*) et le baiser à la morte des *Hauts de Hurlevent*.

L'oncle détaille la nièce. Les pieds d'abord, cela va de soi, puis il lui ouvre le corsage, regarde ses seins ; il tombe enfin sur elle, mais au dernier moment il renonce au viol. A-t-il déjà renoncé ainsi à faire l'amour avec sa femme voyant que celle-ci était morte ?

Cependant, le lendemain, il croira tenir un argument de taille pour retenir Viridiana au domaine. Il lui ment, prétendant l'avoir violée. La jeune fille sent le sol flancher. Elle n'est plus pure, elle ne peut plus entrer au couvent. Elle fuit le domaine, partant pour n'importe où.

Au moment précis où elle va prendre l'autobus, les gardes civils la ramènent au domaine. « Un malheur est arrivé. » Son oncle s'est suicidé. Il s'est pendu *avec la corde à sauter* de la petite fille ; corde que celle-ci récupérera bientôt malgré les interdictions formelles : « Une corde de pendu, ça porte malheur ! »

Ici se termine la première partie, ou plutôt le prologue du film.



Viridiana ne peut plus retourner au couvent. Persuadée d'avoir été violée et se croyant (avec juste raison d'ailleurs) la cause du suicide de son oncle, elle se sent impure. Mais sa foi est grande : comme Nazarin, elle veut continuer à être « chrétienne », même hors de l'Eglise. La voici donc hors de ce qu'on pourrait appeler « le cléricalisme » et qui n'a rien à voir (ou presque) avec ce qu'on pourrait appeler « la vraie vocation chrétienne ».

En l'éloignant de la religion officielle, Bunuel cherche (toujours inconsciemment) la difficulté. En effet, tout le monde (même les plus farouches défenseurs de l'Eglise apostolique et romaine) attaque les formes extérieures de la religion, les mauvais curés, les mauvaises brebis, les mauvais rites même, mais ce n'est que pour mieux défendre l'essence de la religion catholique.

Comme ces buts ne peuvent pas être avouables, comme le pape ne peut pas déclarer : « Priez afin que vous ne pensiez plus à faire des grèves », la religion cache ses mains sanglantes (voir guerres de Religion, Inquisition ou curé d'Uruffe, etc.) dans des gants d'une blancheur immaculée. Ces gants portent des noms ronflants : pitié, charité, amour chrétien, renoncement, etc.

« Les âmes pures » ne voient que les gants, n'imaginant même pas qu'en dessous il y a des doigts meurtriers, elles serrent donc les gants ne sachant pas qu'elles fortifient les mains.

« Les âmes encore plus pures » veulent appliquer aveuglément tous les signes des gants, en éliminant sciemment ou pas les mains qui les meuvent. Mais les gants sans mains sont des baudruches sans vie et leurs signes sont des signes morts.

Personne (sauf les hypocrites), n'osant défendre la main sanglante de la religion, voyons comment le gant immaculé peut se défendre tout seul : je disais bien que Bunuel cherche la difficulté.

Comme Lizardi, comme Nazarin, comme le curé naïf de *El*, Viridiana *veut faire le bien*, s'inspirant pour cela de tous les grands préceptes chrétiens qui tissent les gants dont je parlais tout à l'heure. Elle ramasse donc au village voisin des mendiants, des clochards, des estropiés, des vieillards, un aveugle et un lépreux, les installe dans la dépendance du domaine qu'elle habite déjà et espère « les sauver ».

Cependant arrive au domaine Jorge, le fils naturel de Don Jaime. Il est le seul héritier, il vient donc en maître, accompagné d'une jeune femme insignifiante qui est sa maîtresse du moment.

Viridiana le voit avec surprise : il existe donc des êtres aussi « frustes », des êtres qui proclament leur manque de foi, qui reconnaissent contrevenir à toutes les règles morales ? Mais elle

accepte, elle pardonne presque ; n'est-elle pas chrétienne ? D'autant plus qu'elle a à s'occuper de ses pauvres.

Ceux-ci sont tous des monstres. Pas seulement la naine ou l'aveugle, pas seulement par leur physique : ils sont des monstres parce qu'ils représentent comme les compagnons de prison de Nazarin, « le mal ».

Attention, lorsque dans un film de Bunuel on rencontre « le bien », — Viridiana —, ou « le mal », — ses protégés — ceci n'a pas le même sens que dans les autres films, car pour Bunuel « *bien absolu* » et « *mal absolu* » sont des monstruosités *attrayantes,* des monstruosités *passionnantes* et Bunuel aime aussi bien Viridiana la pure que ses protégés les impurs. Si le monde était composé de Jorge, il ne serait pas viable, car chez cet enfant naturel les deux éléments ne coexistent pas, ils sont simplement absents. Le Docteur Jekyll est un être exceptionnel, M. Hyde aussi, leur coexistence aurait sans doute donné un génie, une double monstruosité, peut-être la perfection.

Nous atteignons ici, je crois, l'essentiel de toute l'œuvre de Bunuel. Dans un calme merveilleux, cet homme insolite qui est tant attiré par l'inhabituel, le rare, fait une synthèse capitale unissant dans sa haine tous les médiocres, et dans son amour tout ce qui est exceptionnel, tout ce qui choque, tout ce qui risque d'ébranler les assises de notre sempiternelle façon de penser et de notre minable mode de vie. Il les aime, tous ces monstres, mais sans jamais perdre de vue que certaines monstruosités sont quand même plus nécessaires que d'autres. Ainsi, il fait tuer le pauvre curé Lizardi précisément par un fou mystique. Comme il a sauvé Nazarin en introduisant dans son esprit le doute, il sauvera Viridiana en la précipitant dans la vie.

« J'aime tous les hommes, je n'aime pas la société que certains d'entre eux ont faite ! » dit Bunuel, qui en parlant de « société » entend évidemment tout l'ordre moral et social actuel. Il aime tous ceux de ses personnages qui ne représentent pas cet ordre, tous ceux qui sont « en marge ». Une exception cependant : les aveugles. Bunuel a déclaré à un journaliste que le seul personnage

antipathique de *Viridiana* est le mendiant aveugle. Ce mendiant est hypocrite, méchant et répugnant à tous points de vue, c'est d'ailleurs lui qui tient le rôle du Christ dans la scène de la photo que nous examinerons tout à l'heure.

Cette haine de Bunuel pour les aveugles est ancienne. Modot dans *L'Age d'Or* donnait des coups de pieds vengeurs à un aveugle et l'aveugle des *Olvidados* était un vieux paillard rêvant de

Los Olvidados. *Cette vieille haine pour les aveugles...*



vengeance et dénonçant les gosses qu'il exploitait comme son confrère du *Lazarillo de Tormes*.

Exception faite donc de l'aveugle, le troupeau que Viridiana veut sauver est composé d'hommes et de femmes pas plus mauvais que vous et moi. Ils sont « le mal » parce que ça s'est trouvé, parce que leur éducation, leur hérédité les y ont poussés. Jusqu'à ce qu'ils rencontrent la jeune missionnaire, ils vivaient d'expédients, mendiant à la sortie de l'église, et peut-être volant par-ci par-là quelque pain ou quelque menue monnaie. Ils font partie de ce *lumpenproletariat* qui ne se révolte plus, qui accepte sa condition et qui tout au plus « râle ». Ils sont le nécessaire revers d'une médaille dorée : il faut qu'il y ait des pauvres, puisqu'il faut que les riches fassent l'aumône à la sortie de la messe.

Cependant, un de ces mendiants, voyant qu'il va être l'esclave des complexes de bonté de Viridiana, se révolte. Il veut être libre, lui. Et après avoir annoncé sa décision à sa bienfaitrice, il pousse l'arrogance jusqu'à lui demander l'aumône. Voici un personnage sublime comme on n'en trouve que chez Bunuel. Voici dans un film violent un simple détail chargé de toute la dignité et de toute la fierté du monde. Voici quelqu'un qui, choisissant sa liberté *ose* bafouer sa « bienfaitrice » en l'obligeant à faire le geste rituel de la charité envers quelqu'un qui vient de cracher sur ce geste.

Bientôt deux domestiques du domaine montreront la même dignité. Ils ne veulent pas être les complices de cet étrange asile. Ils partent donc, laissant Viridiana seule avec ses ouailles pendant qu'à côté Jorge et les ouvriers travaillent.



La petite « société idéale » de Viridiana s'organise. Les clochards font la cuisine, les mendiants travaillent chacun selon ses aptitudes et tout ce joli monde travaille aussi aux champs, car la reine de ce royaume croit que, si elle « leur » donne à manger, si elle leur offre où coucher, si surtout elle sauve leur âme, *ils doivent* travailler, peiner. N'est-ce pas ainsi que la Bible justifie l'exploitation de l'homme par l'homme ?

Les protégés de Viridiana se laissent faire avec une hypocrisie consommée. Ne sont-ils pas tous croyants ? « Avec toutes mes misères, si je n'avais pas la foi... », dit l'un d'eux. Seul le lépreux a du mal à se faire accepter par les autres, car on a beau être chrétien, on craint la lèpre.

Le sourire aux lèvres, Viridiana est enfin heureuse. « Ses enfants » lui donnent l'occasion d'être une sainte. Elle est devenue l'image même de la charité, et quelle récompense pour elle lorsque l'après-midi aux champs, tous ses clochards entonnent en chœur un vibrant Angélus...

Ici, le génie cinématographique de Bunuel s'exprime encore une fois. Ayant recours au montage parallèle, il alterne les plans de l'Angélus avec des plans de travail au domaine. Chaque fois que les clochards prononcent les noms de Dieu, de la Vierge ou du Christ, nous passons sans transition à des morceaux de bois qui tombent avec un bruit sinistre, à de la boue qu'on lance sur des briques ou à du ciment qu'on prépare. Le choc visuel est extraordinaire et si l'on veut, on peut aussi y voir tous les symboles révolutionnaires possibles, mais je crois que le seul coup de poing sur « les noms sacrés » suffit.

Jorge, le rationaliste, le mécréant, est le héros d'une fable qui, en parallèle avec les efforts charitables de Viridiana, illustre parfaitement le propos de Bunuel ; voici donc la fable de la charrette et du chien :

« Passait une fois, sur une grande route, une charrette. Un chien — certainement un bâtard — était attaché au chariot qui roulait vite, car le chrétien était pressé de vendre sa marchandise. Le chien fatigué traînait la patte, on le sentait prêt à tomber, peut-être mort. Un jeune et brave architecte, nommé Jorge, vit la scène, eut pitié du chien et s'adressa au charretier :

— Vous pourriez mettre ce pauvre chien dans la charrette, il va crever s'il continue ainsi.

— La place du chien n'est pas dans la charrette.

— Détachez-le alors…
— Non, il doit rester attaché.
— Vendez-le-moi !
— Ça, je ne dis pas non.

L'affaire fut vite faite et Jorge partit heureux avec *son* chien qui regardait avec un certain regret son ancien maître. Mais Jorge, tout fier d'avoir « sauvé » *un* chien, ne vit pas venir en sens inverse une autre charrette, identique à la première, avec un chien encore plus fatigué que le premier. »

Voici la fable ; elle est beaucoup plus édifiante que toutes les bêtises du minable La Fontaine.

Mais le drame ne va pas tarder à éclater. Le bel ordre chrétien instauré par Viridiana va s'effondrer comme s'effondrent « parfois le dimanche » des murs qui avaient l'air solide.

J'emploie le mot « drame » ironiquement, car avant d'aller plus loin il faut insister sur le fait que *Viridiana* est une comédie, en tout cas un film drôle.

L'humour noir de Bunuel n'a jamais lancé de feux plus brûlants que dans la fin de *Viridiana.*

La petite fille de Ramona doit se faire arracher une dent au village ; sa mère l'accompagne. Jorge doit aller avec Viridiana signer des papiers chez le notaire ; les mendiants se retrouvent les seuls maîtres du domaine.

Les clochards commencent par visiter les pièces qui jusqu'alors leur étaient interdites, et bientôt couverts précieux et nappes de luxe sortent des tiroirs. On tue un agneau, et on s'installe « comme les maîtres » autour de la grande table pour faire ripaille. Le lépreux seul fait table à part.

Bientôt, le vin aidant, ce beau repas tourne à l'orgie. On se raconte des histoires, on se roule sous la table et une des femmes a une idée très amusante : elle va immortaliser cette scène en prenant une photo « avec un vieil appareil — précise-t-elle — que ses parents lui avaient donné, mais qui peut encore servir ».

On se place donc pour la pose et « comme par hasard » ils reproduisent « la Cène » de Léonard de Vinci. L'aveugle (le seul



Viridiana. *Une société idéale ?*

personnage méchant du film) n'est autre que le Christ, et les estropiés, les nains, les lépreux sont les apôtres.

Dès qu'ils sont placés on entend un tonitruant chant de coq (encore le coq d'autant plus inquiétant qu'il chante aussi dans la Bible), et la femme qui doit prendre la photo se place devant la table et d'un geste parfaitement obscène relève ses jupes.

Depuis la fin de *L'Age d'Or,* Bunuel n'avait jamais réalisé une séquence aussi libératrice. Ici, tout est grand, incroyable, merveilleusement simple.

Oui, je sais que quelques indécrottables disent toujours que le blasphème est le signe d'une grande piété, qu'il faut croire pour vouloir détruire ce à quoi on croit, etc., et les sempiternelles fariboles.

Soyons quand même sérieux... et si — comme dit mon ami Seguin — nous affirmions nous aussi que tout homme, tout chrétien qui ne blasphème pas, se prive de cette joie parce qu'au fond de lui-même il ne croit pas ? Alors les plus grands athées seraient Claudel, Mauriac, le pape... Il est facile de renverser les arguments spécieux.

Un vieux communiste ayant été torturé sous les tsars n'aurait plus le droit de cracher sur le souvenir de ses tortionnaires sans se faire taxer de cryptotsariste ?

L'orgie des clochards est faite de petits tableaux goyesques. La violence de ces tableaux me semble unique dans l'histoire du cinéma. Derrière les beaux divans, des êtres difformes s'accouplent.

En Espagne, Bunuel en compagnie de Carlos Saura et Luis Berlanga (de gauche à droite)



« Il faut beaucoup pécher pour bien pouvoir se repentir », dit un des mendiants. On vide le coffre de l'oncle Jaime et, aux sons du *Requiem* de Mozart qu'on a placé sur le tourne-disque, on danse. La naine, les estropiés et le lépreux se parent de la robe de mariée, des voiles de l'épouse morte de Don Jaime. D'autres, trop ivres pour se lever, admirent : « On dirait *Ecce Homo.* »

Mais un délateur dit à l'aveugle que la clocharde avec qui il couche de temps en temps est en train de faire l'amour avec un autre et l'aveugle jaloux casse tout avec sa canne. La grande pièce où retentit toujours le *Requiem* est un chantier immonde.

A ce moment, arrivent Viridiana, Jorge, Ramona et la petite fille. Les deux dernières courent au village chercher de l'aide, pendant que les cousins entrent pour voir les héros de ce dîner mémorable fuir en titubant ; l'aveugle s'empêtre dans le voile de la mariée.

Le lépreux et un autre restent seuls dans la chambre à coucher de feu Don Jaime pour recevoir Jorge et Viridiana. Leur réception est d'ailleurs assez spéciale, car pendant que le lépreux assomme et ligote Jorge, l'autre (qui porte en guise de ceinture la corde à sauter de la petite fille) entreprend de violer Viridiana.

Cette seconde tentative de viol est d'ailleurs plus qu'une tentative, car même si le mendiant n'arrive pas à ses buts, Viridiana (étant cette fois bien éveillée) prend enfin conscience de l'acte charnel. En effet, Bunuel souligne cet aspect de façon précise : dans sa lutte, la jeune fille saisit à pleines mains la poignée de la ceinture improvisée de son agresseur. Ainsi le cercle se ferme : l'oncle fait cadeau de la corde à la petite fille, afin de la mieux voir danser, il s'y pend lorsque ses rêves érotiques deviennent irréalisables et Viridiana rencontre le sexe grâce à cette même corde.

Cependant, Jorge, revenant à lui, soudoie le lépreux qui attend son tour : « Peut-être qu'après il me la passera à moi. » L'appât du gain est encore plus fort que la sexualité : le lépreux assomme son ami avec une pelle de cheminée et libère Viridiana.

Alors seulement arrivent les policiers.



Tout étant rentré dans l'ordre, reste l'épilogue. Il est constitué par deux séquences, sommets du monde bunuélien.

Viridiana ayant vu les résultats de sa charité, ayant surtout « touché du sexe masculin », se sent perdue. Qui était-elle ? Qui est-elle ? Ses instruments religieux deviennent — comme ses idées — des objets sans signification.

Et nous trouvons un soir la petite fille assise devant un feu de bois. Elle joue avec la couronne d'épines de Viridiana. Cet objet l'intrigue, l'amuse, mais une des épines la pique au doigt et la petite fille jette la couronne dans le feu.

Y a-t-il plus beau spectacle qu'une couronne d'épines qui brûle ? La petite est tellement émerveillée qu'avec un bout de bois elle retire la couronne du feu pour mieux la voir brûler.

Le second épilogue nous donne des indications pour l'avenir de Viridiana.

La fin du film avait choqué la censure qui obligea Bunuel à en chercher une autre ; voici donc ce qui était écrit dans le scénario :

Jorge et Ramona jouent à la belote après avoir manifestement fait l'amour. Arrive Viridiana, l'air hagard, perdue, ne sachant plus que faire ; elle va rendre visite à celui qui peut lui offrir tant de choses merveilleuses qu'elle commence seulement à entrevoir. Très heureux de son aubaine, Jorge renvoie Ramona et referme derrière elle la porte. La domestique regarde par le trou de la serrure.

La censure espagnole tiqua. Ce n'est pas possible, les spectateurs vont comprendre que Jorge et Viridiana font l'amour. Non, changez-nous ça. Et Bunuel changea ça. Ainsi cette fin qui était certes jolie, mais assez anodine, devint sublime.

Rien ne change jusqu'au moment où arrive Viridiana, mais alors Jorge ne renvoie pas Ramona ; il invite Viridiana à s'asseoir et ils jouent tous les trois, en bons copains, à la belote. La dernière phrase du film est dite par Jorge : « Je savais bien qu'un jour nous finirions par faire ensemble une petite belote. »

Le tout avec l'accompagnement sonore d'un rock and roll assez vulgaire que Jorge place sur le tourne-disque. Ainsi, ce film qui commençait musicalement par l'*Alleluia* de Haendel, pendant que se déroulait le générique, se termine par un rock and roll. Toute l'évolution de Viridiana suit cette bande-son. Le *Requiem* sert de fond sonore aux folies érotiques de l'oncle, puis à l'orgie des mendiants, le rock and roll sert de fond sonore à la « petite belote » *à trois*.

Viridiana a rejeté les oripeaux de la sainteté pour vivre, en commençant par ce qu'il y a de plus terre à terre, de plus plat : une « petite belote ».

Avec *Viridiana*, Bunuel nous a donné son œuvre la plus accomplie parce que la plus librement personnelle.

Les officiels ne s'y sont pas trompés, qui ont interdit totalement le film en Espagne, qui en ont même interdit toute mention par la presse et qui ont révoqué le responsable de la censure qui « laissa passer » cette injure faite à la religion. Sans parler des articles de la presse catholique, des *mea culpa* de certains naïfs qui avaient osé prétendre que *Nazarin* était un film chrétien.

Viridiana est malgré tout une œuvre « rationnelle » ; le prochain film de Bunuel, tourné un an plus tard au Mexique, sera, lui, totalement, magnifiquement « irrationnel ».

L'Ange exterminateur • A la demande de la directrice de la salle qui programma en premier lieu à Paris *L'Ange exterminateur*, et qui aurait voulu donner à son public un « apaisement », Bunuel rédigea cet « avertissement » :

« Si le film que vous allez voir vous semble énigmatique ou incongru, la vie l'est aussi. Il est répétitif comme la vie, et comme elle sujet à beaucoup d'interprétations. L'auteur déclare qu'il n'a pas voulu jouer sur des symboles, du moins consciemment.



Luis Bunuel tourne
L'Ange exterminateur

Peut-être la meilleure explication pour *L'Ange exterminateur* c'est que, raisonnablement, il n'y en a aucune. »

L'argument du film est simple : Après l'opéra, un groupe de vingt personnes de la haute société se réunit chez les Nobile pour dîner. D'une façon inexplicable tous les domestiques, exception faite du maître d'hôtel, quittent la maison. Après le dîner, les invités écoutent une sonate de Paradisi, interprétée au piano, et s'apprêtent à partir. Bientôt, ils sont obligés de reconnaître que, sans aucune raison, ils ne peuvent pas sortir du salon. Durant des heures, des jours, des semaines, ils camperont là, pendant que les gens de l'extérieur ne peuvent pas entrer dans la maison.

La répétition de faits et de gestes précis les libère, mais ce sera une libération de courte durée, car bientôt, dans l'église où ils célèbrent une messe pour remercier le Ciel, la claustration recommencera. Dehors, la révolution éclate et des moutons envahissent l'église.

La grande nouveauté par rapport à l'œuvre précédente, par rapport à tout le cinéma mondial, c'est le manque d'explication rationnelle. Tout est possible, et ceci sans qu'aucune force connue soit mise en cause. Il s'agit évidemment d'un retour à la liberté surréaliste de *L'Age d'Or,* mais cependant les différences entre ce film et *L'Ange exterminateur* sont essentielles. *L'Age d'Or* est construit comme un poème automatique, et le thème de l'Amour fou est sans cesse interrompu par des éléments étrangers, à première vue au moins. Aux collages que sont toutes, ou presque, les séquences de *L'Age d'Or,* s'ajoutent des séquences où les éléments étrangers se trouvent juxtaposés. Par ailleurs, chaque séquence-collage suit la précédente sans liaison nécessaire. Nous avons ainsi une suite de sketches réunis par des éléments analogiques ou, si vous préférez, oniriques.

Nous nous trouvons en présence d'un film très rigoureux qui narre un événement réel avec une logique de rêve, une logique en tout cas plus sûre que la logique traditionnelle. Et cette trame irréversible, inexorable et précise, est tissée de fils fortuits. Ainsi, plus que dans *L'Age d'Or,* le processus de rêve est reconstitué de

façon, je crois, tout instinctive. Il nous offre, comme il fallait s'y attendre, une image de la vie beaucoup plus réelle que celles données par le cinéma ou par nos yeux aveuglés par le traditionnel, le quotidien qui nous environnent et nous conditionnent.

Entrons dans ce chef-d'œuvre et détaillons-le pour en chercher les beautés. Elles sont multiples.

Bunuel décrit des grands bourgeois. L'hôte s'appelle Nobile. A côté d'eux se trouvent des domestiques ; au-dehors, ceux qui feront la révolution.

Dès la première séquence, la porte de la grande maison de la rue de la Providence se ferme avec un bruit terrible. Ça y est, nous sommes enfermés avec ceux qui font naufrage. Déjà, presque tous les domestiques sont partis. « Je ne peux plus rester, dit l'un d'eux, je ne peux plus résister au désir de partir. » « Comme les rats qui quittent le navire avant qu'il fasse naufrage. » Pourtant, ils étaient tous contents de leur place.

On s'installe à table. La maîtresse de maison demande qu'on commence par le ragoût maltais. Ce sera plus inattendu, le caviar viendra après. Le valet qui porte le ragoût s'étale par terre. On rit. Le valet partira aussi et seul restera, face à ses patrons, le maître d'hôtel. Lui n'appartient pas tout à fait à la race des domestiques, il est presque un noble. Pendant la première nuit de la claustration, il s'installe devant la porte frontière, mais le matin, en apportant le petit déjeuner, ayant donc franchi la ligne, il reste lui aussi avec ses patrons.

Pendant le naufrage se dévoile la façon de vivre et de penser des naufragés. Voici quelques exemples. Une dame se dit plus émue par ce qui lui arrive que par le déraillement d'un train qu'elle avait pris. Je cite de mémoire : « Vous avez déraillé ? — Oui, c'était en France. Un wagon de troisième classe était en miettes. Les gens mouraient par dizaines. Mais je n'ai rien ressenti. Suis-je insensible ? — Vous insensible, qui avez tant souffert au moment de la mort du prince ? — Oui, quel homme… Je crois que les gens du peuple ne pourraient pas comprendre ma douleur devant cette mort, ils sont insensibles à la douleur. »

A un autre moment, Laetitia, celle que tout le monde appelle la Walkyrie, se saisit d'un cendrier et le lance contre une fenêtre qui vole en éclats. Deux messieurs, pas plus étonnés que ça (l'indifférence devant le tombereau de *L'Age d'Or*), se demandent ce qui se passe. L'un d'eux dit : « Un Juif passait... »

Tous ces représentants du « beau monde » parlent de la dignité qui ne peut certes pas être abandonnée, quelles que soient les circonstances, et craignent par-dessus tout la grossièreté et la promiscuité. Même quand ils sont prêts à s'étriper entre eux, le « paraître » prime « l'être ». Tout se passe entre des gens du même monde. Si un jeune écervelé ose dire à une dame qui passe devant lui : « Vous puez », tous le réprimandent : « Il y a des choses qu'on ne dit pas, même si elles sont évidentes. » Et si un homme gifle une jeune femme, il ne se comporte pas comme le révolutionnaire Modot (toujours dans *L'Age d'Or*) : il se confond en excuses. Les grands mots sont toujours prêts à éclater : « Les femmes d'abord », s'écrie un homme, dès qu'une tuyauterie crevée leur permet d'étancher leur soif.

Les naufragés deviennent la proie d'hallucinations collectives, pendant que retentissent les bruits stridents de scie et autres machines, on entend leurs pensées : « Ils arrivent par millions... Quelle foule ! » Puis des chants d'église sont suivis de cris admiratifs : « Sur la montagne... Le pape... Quelle majesté, on dirait un guerrier ! » (Rappelez-vous encore les archevêques de *L'Age d'Or*) ; après la panique, c'est l'espoir. Et sur cet espoir papal, un bruit de scie et de violoncelles. Voici un collage très net.

Quand trois agneaux entrent dans la pièce, sauvant ainsi les emmurés de la famine, ils bandent les yeux de l'un d'entre eux avant de l'égorger. L'allusion à l'Agneau pascal, le blasphème, est aussi net que conscient.

Enfin, la libération a lieu, mais ce n'est qu'un sursis ; un second naufrage aura lieu dans une église, isolant un très grand nombre de personnes. Le drapeau jaune de la quarantaine, que « ceux du dehors » avaient planté devant la maison de la rue de la Providence, sera accroché au portail de l'église : ce qui était prémonition,



L'Ange exterminateur. *On commence par le ragoût maltais*

essai, devient la réalité, la révolution éclate ; les flics chargent, les mitraillettes crépitent. Ceux qui ne peuvent sortir n'en sauront rien ; ils sont condamnés à mourir dans l'église que des moutons envahiront par dizaines à la dernière image du film.

Sans crainte de trop m'avancer, je dis que l'inconscient de Bunuel (car il n'y a jamais chez lui désir de démontrer ou de prouver), que cet inconscient est foncièrement et nettement révolutionnaire. *L'Ange exterminateur* est une éblouissante et profonde analyse-cri du processus de la révolution.

Tous les naufragés sont des croyants, mais avec des nuances. C'est là la grande nouveauté par rapport aux précédents films de

Bunuel. Cette fois toutes les formes de croyance sont mises dans le même sac. Les chrétiens, les francs-maçons, les démonistes forment un tout cohérent qui se retrouvera, à la fin du film, à l'église.

Si la majorité des naufragés est chrétienne, si, dans le salon où a lieu le naufrage, les trois armoires qui servent respectivement de tombeau, de chambre d'amour et de chiottes, sont ornées de figures chrétiennes, ici, une grande variété de superstitions est représentée.

Tous les rituels, toutes les singeries religieuses, tous les idéalismes se révèlent impuissants. Le drapeau jaune est le seul insigne injurieux qui sied à tous les esclaves.

Bunuel ne chante pas ici l'Amour fou. Tout le film baigne dans des amours ridicules, ratées et dignes de cette haute société claustrée.

La Walkyrie est restée vierge, mais, dit une « mauvaise langue », elle n'a gardé que cela. Mme Nobile a un amant, et le mari, étant au courant de la liaison de sa femme, se comporte en « gentleman ». Il fait semblant de ne rien voir, prend la défense de l'amant lorsque celui-ci est attaqué par les autres, et l'amant se comporte avec autant de « dignité » que le mari. Cette société n'a édicté des règles que pour les apparences. L'amour est un jeu.

Le chef d'orchestre barbu est un sacré gaillard. Comme son pareil de *L'Age d'Or* embrassant en état de transe Lya Lys, il se lève la nuit pour embrasser sur la bouche n'importe quelle femme. Sa jeune maîtresse dit que, après avoir dirigé un concert, il est insatiable. Et le maître de maison de s'inquiéter : « Vous croyez que ce soir, ici ?... »

Une dame d'un certain âge a un jeune frère. Mais est-ce réellement son frère ? Elle le cajole, le console, le gronde, le préserve de la haine des autres, le jalouse comme une maîtresse. Il s'agit d'un des couples les plus troubles de l'histoire du cinéma.

Une des femmes a un cauchemar : la main d'un homme mort enfermé dans l'une des armoires se détache du corps, s'anime d'une vie propre et vient vers elle, osant même lui caresser la poitrine. Elle écrase la main avec une petite statue de bronze, puis

essaie de la clouer sur la table avec un long coupe-papier. La bête à cinq doigts, vieux thème du fantastique, est ici élément aussi érotique que dans *Un Chien andalou*.

Béatrice et Eduardo, qui, comme les héros de *El*, n'étaient pas prêts pour vivre un grand amour, s'enfermeront dans l'une des armoires pour faire l'amour. Leur dialogue est semblable à celui de *L'Age d'Or*. « Nous atteignons la mer ! » Et plus tard il devient morbide : « Le rictus... Horrible... Ma petite morte ! ô bercail ! »

Voici en quelques phrases tout le sujet de *El*. Le couple de *L'Ange* finira par se suicider. Ou est-ce Eduardo qui s'est suicidé après avoir tué Béatrice ?

Chez les naufragés, l'amour, et surtout l'amour fou, n'est pas possible.

Chez Bunuel, comme chez Benjamin Péret qu'il aime tant, l'humour, le gag (et le gag peut être tragique, comme l'humour noir) se confondent avec le surréalisme qui, après tout, a toujours eu raison de choisir la joie fracassante.

Chez Bunuel, humour et surréalisme sont indissociables. Il ne dit jamais : je vais faire une scène drôle, une scène surréaliste. Il parle, et ses paroles sont humoureuses, surréalistes.

Déjà, *L'Age d'Or, Suzana, Archibald, Viridiana* étaient des films hautement humoureux. *L'Ange exterminateur* l'est encore plus, en tout cas de façon aussi surréaliste que *L'Age d'Or*. Plusieurs scènes dont j'ai déjà parlé sont d'un tel surréalisme essentiel que de l'inattendu naît le rire.

Au début du film, Nobile présente un monsieur à un autre monsieur. Ils se serrent la main sans grand enthousiasme, puis se quittent sans avoir prononcé la moindre parole. Une seconde plus tard, ils se voient de loin et courent presque l'un vers l'autre : « Cher ami, cela fait si longtemps que l'on ne s'était vus. — Il faudra qu'on se rencontre souvent », etc. Et une ou deux séquences plus loin, pendant que tout le monde se demande ce qu'il faut faire, une dame dit aux deux messieurs : « Vous devriez vous présenter. »

Les souvenirs personnels sont une autre source de mystères. Comme Bunuel, le maître d'hôtel, qui a été élevé chez les jésuites, mange des boulettes de papier trempé dans de l'eau et leur trouve très bon goût.

Le système pileux a toujours intrigué Bunuel. Pensez-y : n'est-il pas inquiétant qu'indépendamment de notre volonté les cheveux, objets inanimés, poussent ? Le rasoir électrique, déjà présent dans *Archibald,* joue un grand rôle. On se rase même les poils des jambes, on se peigne souvent. Une femme qui se peigne mécaniquement énerve le jeune frère.

D'ailleurs, les cheveux tombent dans la maison de la rue de la Providence et le mot « chauve » acquiert des significations nouvelles. La crainte de la calvitie est la crainte de la mort. Voici donc une autre démarche purement surréaliste. Les objets ne correspondent pas nécessairement aux mots qui les désignent.

Chez Bunuel, des mots à première vue anodins deviennent obsessionnels, comme quand on répète inlassablement un mot jusqu'à ce qu'il perde sa signification première pour en acquérir de nouvelles.

Les gestes aussi sont souvent des obsessions. Depuis *L'Age d'Or,* la main qui, chargée d'une serviette, essuie consciencieusement un objet brillant, est un signe mystérieux.

Ici, un maître d'hôtel essuie un cygne de glace porteur de caviar.

Depuis *L'Age d'Or,* nous savons que la solitude absolue des cabinets de toilette engendre des pensées libératrices. Dans l'armoire pleine de vases chinois qu'on a transformée en w.c., il se passe d'étranges choses. Trois femmes nous disent ce qu'elles y ont vu :

— J'ai vu un gouffre immense, au fond duquel coule un torrent.

— Moi, j'ai vu un grand aigle volant dans le ciel.

— Moi, j'ai été caressée par un vent violent qui balayait les feuilles sèches.

Les souvenirs d'enfance de Bunuel sont une de ses principales sources. Dans cette séquence, comme dans presque toutes les scènes du film, on peut trouver des souvenirs à peine transformés.



L'Ange exterminateur. *Un monde irrationnel*

Les enfants sont irrésistiblement attirés par les animaux. Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi ? Tout simplement parce que les animaux sont des êtres irrationnels. Ils vivent, ont des fonctions similaires à celles des humains et pourtant ils sont *imprévisibles*.

Dans *L'Ange*, un ours et trois agneaux jouent un rôle important. Ils sont à demeure chez les Nobile.

Les animaux ont toujours été un élément essentiel de tout collage (voir Max Ernst). En plus de leur aspect naturellement insolite, ils peuvent être *déplacés* pour créer cette atmosphère de surréalité.

Le mystère de la répétition est la pierre de touche sur laquelle est construit tout le film. Déjà, dans *L'Age d'Or*, des curés passaient inlassablement sur un pont. Ici, les explications qui n'expliquent rien, les solutions qui ne résolvent rien, sont des répétitions.

L'entrée des invités dans la maison de la rue de la Providence a lieu deux fois. Les gestes, les paroles, sont chaque fois identiques, même si le mouvement de caméra est différent.

Pendant le repas, Nobile porte deux fois le même toast. La seconde fois, voyant que personne ne l'écoute, il se tait avant d'avoir terminé, et une expression de grand désarroi se peint sur son visage.

Plus tard, le moribond, avant de mourir, en disant : « Je suis content de ne pas voir l'extermination », regarde par-delà la porte ouverte que personne ne peut franchir et voit la réplique exacte de la pièce dans laquelle il se trouve.

C'est enfin grâce à la répétition des gestes et des paroles que les naufragés sont provisoirement libérés. En effet, la Walkyrie remarque qu'après des jours et des semaines de claustration, les meubles, les gens se trouvent à la même place qu'au moment où a commencé leur isolement. Chacun répète alors ses actions, et tout le monde peut sortir.

Voici donc, pour la première fois chez Bunuel, le thème essentiel du miroir, des mondes parallèles, du déjà vu. L'anneau de Moebins peut retourner le temps sur lui-même et l'inconnu nous attend au tournant de cette boucle qui n'a pas de fin.

L'intrusion de *L'Ange exterminateur* au cinéma a autant d'importance que la publication des *Illuminations*. Il a été prouvé que le cinéma peut et doit être irrationnel, surréaliste.

Deux autres films français • Après *Viridiana* et *L'Ange*, ces deux éclairs, Bunuel tourna en France *Le Journal d'une femme de chambre*, d'après Octave Mirbeau. Ce film nous ramène un peu en arrière. En effet, ici, tout est rationnel et c'est dans un monde quotidien que nous retrouvons toujours les mêmes thèmes, les mêmes hurlements.

Nous nous trouvons en 1925 et Célestine, cette bonne qui regarde ses maîtres avec amusement et calcul, nous sert de guide pour un voyage au bout de l'abjection.

Il s'agit d'un film nettement politique qui nous décrit la vie privée de cette race monstrueuse (mais ici il n'y a nulle sympathie de Bunuel pour ces monstres) qui a nom « fasciste .

Cette œuvre agressivement politique n'exclut pas la notion de morale bunuelienne, de monde bunuelien. Certes, les prises de position du même ordre ne manquent pas dans la carrière de Bunuel, et il n'est que de bien voir *L'Age d'Or, Terre sans Pain, El Bruto, Cela s'appelle l'aurore* ou *Nazarin* pour être convaincu que toute attitude morale entraîne nécessairement un engagement politique. Mais cette fois la politique n'est plus seulement une toile de fond et chaque personnage du film est un spécimen exemplaire de la faune étrange et terrifiante de l'extrême droite.

Et on a l'impression que Bunuel, voulant réaliser dorénavant des films irrationnels dans la lignée de *L'Age d'Or* et de *L'Ange exterminateur*, fait, en passant (et ce, en France), une œuvre simple, rationnelle, directement perceptible, pour mettre, encore une fois, les points sur les « i ». Voici donc un film définitif et capital dans la mesure où il exprime nettement les opinions politiques de Bunuel.



Déjà dans *Cela s'appelle l'aurore* la prise de position politique était plus que nette ; mais le fait que le couple (élément moral), faisait face à la coercition de la droite cachait un peu la description de cette dernière. Dans *Le Journal,* rien ne vient distraire l'attention du spectateur et aucun personnage « positif » n'est là pour dire le « oui ». Tous les héros sont « négatifs » et chacune des phrases, chacun des gestes de ces horribles personnages obligent les spectateurs à les haïr. C'est sous le « non » qu'on est obligé de découvrir le « oui ».

Bunuel isole donc un épisode du roman et s'y installe en maître absolu. Comme dans plusieurs de ses films, (*Robinson, La Mort en ce jardin, Suzana, La Jeune fille, L'Ange,* etc.), un ou plusieurs personnages *arrivent* dans un lieu exceptionnel. Ici, c'est Célestine, la bonne, qui arrive chez ses nouveaux patrons. Et bientôt nous comprenons que Bunuel nous a précipités dans un château de Selligny où tout le monde parle et s'occupe d'Eros, mais sans l'ombre d'une pensée morale ou réellement érotique. Ce château est une petite ville et les habitants découverts par Célestine sont un « gentleman farmer » qui n'a rien d'un gentleman, un garde-chasse membre actif de « L'Action Française », un militaire à la retraite qui ment effrontément en invoquant son « humeur de soldat », et plusieurs comparses : un curé, les gendarmes, une dame frigide, un sacristain, un vieux gâteux, etc. Ils constituent un large éventail de l'ignominie. Les personnages sympathiques ne sont qu'épisodiques : une petite fille qui sera violée, et une bonne sans âge, légèrement idiote, qui elle aussi sera violée mais d'une manière différente.

L'héroïne est à l'aise dans ces eaux troubles ; elle joue un jeu assez odieux : son seul but est de se faire une place au soleil. Elle est cependant plus complexe que les autres, car elle serait capable d'éprouver quelques sentiments, ne serait-ce que sa volonté de « réussir », dans le sens le plus bas du mot.

Une fois le décor planté et les personnages présentés, Bunuel

◀ *Jeanne Moreau dans* Le Journal d'une femme de chambre. *Voyage au bout de l'abjection*

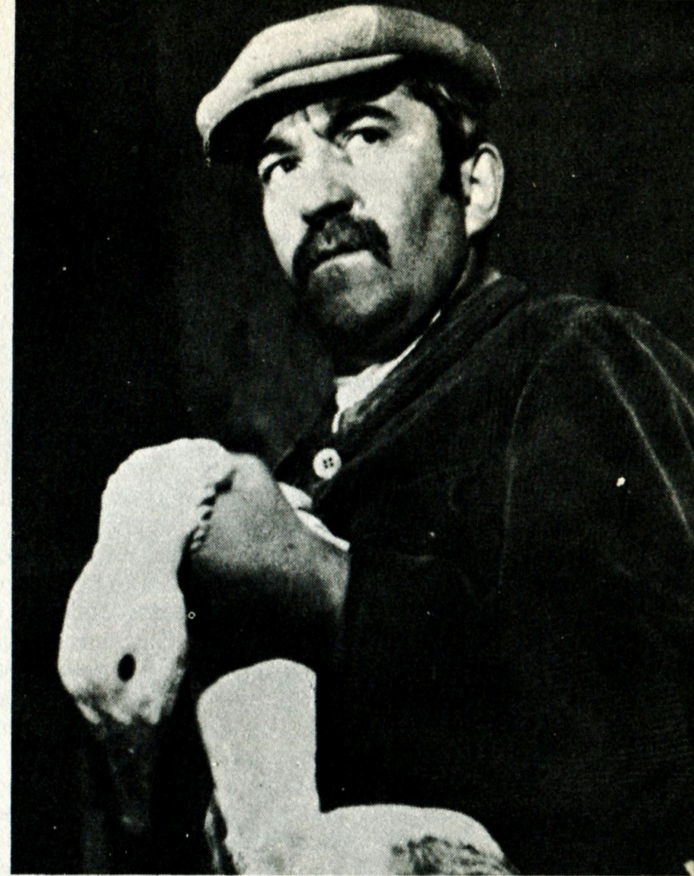
procède, à son habitude, par petites touches ironiques et violentes dont la juxtaposition forme un tableau complet de ce qu'est certainement la vie privée des fascistes. Bunuel décrit des êtres appartenant à certaines classes sociales et à certaines familles politiques en s'occupant essentiellement de leur vie érotique. Déjà dans *L'Age d'Or* un garde-chasse abattait un enfant. Cet acte gratuit, cet acte de fasciste, est ici explicité car le garde-chasse du *Journal* est membre de l'Action Française. Ses amours débutent par le viol et le meurtre.

Les amours des autres personnages sont aussi immondes. Les femmes sont frigides ou calculatrices et les hommes s'adonnent aux « plaisirs de la chair » en piétinant l'amour. Dans ce monde d'hypocrisie, de mensonge, et de patriotisme chrétien, l'Amour Fou, si merveilleusement exalté dans *L'Age d'Or* et de même dans *El Bruto* ou dans *El* (mais partout détruit par l'éducation et les habitudes) n'est présent que dans les paroles mensongères des tristes héros. On se sent alors plein de sympathie pour le vieux fétichiste, le seul qui fasse preuve, dans sa perversion même, d'un peu de poésie.

Ce n'est qu'à la fin du film que Bunuel quitte le monde clos de la vie privée pour lâcher ses héros dans la rue en une manifestation contre la République et les Juifs. Et comme les manifestants s'éloignent, nous ne pouvons pas ne pas penser à la fin de *L'Age d'Or*, à cette sortie des vieillards et du Christ assassin du célèbre château.

Si le *Journal d'une femme de chambre* est situé en 1925, si Bunuel a transposé l'action dans un passé plus proche, c'est pour mieux crier qu'il s'agit de faits et d'hommes actuels. L'acceptation des règles les plus rétrogrades de notre sacro-sainte civilisation, l'union de la Patrie et de la Religion pour tuer l'amour sont les grands maux de notre époque.

Chez Bunuel, la technique n'est jamais apparente et l'on ne songe pas à la remarquer. Ici cependant la photo est souvent malhabile et le son parfois déficient, mais par contre tous les acteurs, Jeanne Moreau et Michel Piccoli en tête, disparaissent



Le Journal d'une femme de chambre *avec Georges Géret. Le garde-chasse est membre de l'Action Française*

derrière les personnages qu'ils incarnent, et font tout oublier de ce que nous savions d'eux. Piccoli est décidément un grand acteur de composition.

Le *Journal d'une femme de chambre*, ce film impitoyable, est une œuvre d'une grande maturité, une œuvre morale et politique, réalisée par un homme sûr de ses sentiments et de ses profondes haines, mais aussi, et à cause de cela, empli d'un immense amour pour tout ce qui s'oppose à ce qu'il montre et dénonce.

J'oubliais de dire que le *Journal d'une femme de chambre* est une comédie, et qu'on y rit très souvent, d'un immense rire libérateur. C'est du cinéma de boulevard aux griffes acérées, c'est un vaudeville, mais de la classe d'*Ubu roi*.



On peut considérer *Belle de jour*, réalisé toujours en France en 1966, comme un essai, ou plutôt une expérience. En effet Bunuel, délaissant momentanément ses préoccupations sociales et agressivement libératrices (encore que parfois, même dans ce film...), se livre à un exercice de style qui a pour but d'analyser, mieux, de détruire à ses bases, la notion de « réalité ».

Cependant le roman de J. Kessel qui servit de canevas à J.C. Carrière et à Bunuel est d'un naturalisme sans mystère. Aussi donc le film n'est plus la simple histoire d'une femme « mal aimée » qui cherche des « sensations fortes » dans une maison de passe, mais une succession de séquences du présent réel entrecoupées de six « imaginaires » et de deux « souvenirs ». Voici donc une construction, à première vue simple, le rêve et le passé intervenant comme aiguillons, moteurs ou freins à la vie réelle.

Le film commence par un « imaginaire » de Séverine (l'héroïne) qui s'imagine fouettée dans une forêt et livrée par son mari à deux cochers particulièrement lubriques. La voix « off » du mari : *A quoi penses-tu ?* rompt le rêve éveillé et nous voici dans la réalité, bien au courant déjà de l'univers imaginatif de Séverine que nous suivrons dans son périple vers la « déchéance », brusqué de temps à autre par l'imagination et les images déformées du souvenir.

A la fin du film, Pierre, le mari blessé par un voyou, reste paralysé. Un ami, le cynique Husson, lui apprend la vérité sur la vie secrète de sa femme. Séverine voit des larmes couler sur les

Catherine Deneuve dans Belle de jour. ▶
Vérité de l'imaginaire...

joues de son mari qui ne peut s'exprimer autrement, étant, je le répète, paralysé. Et soudain Pierre se lève, marche, comme si la paralysie n'était qu'une farce ou un jeu dû à l'imagination. Séverine va sur le balcon et voit passer la calèche (vide cette fois) qui pendant la première séquence l'amenait par l'imaginaire dans la forêt des supplices. C'est la fin du film.

Mais c'est seulement alors que nous commençons à nous poser des questions. La guérison quasi miraculeuse de Pierre est-elle un nouveau fantasme de Séverine ou était-ce sa paralysie qui était due à l'imagination de l'épouse ? Nous nous rendons compte que les séquences « réelles » étaient parsemées de détails « oniriques », de gestes manqués, de phrases absurdes, d'obsessions surréelles.

Regardant son époux paralysé Séverine murmure : *Depuis que tu es... que tu as eu ton accident, je ne rêve plus.* Là-dessus Pierre « guérit » quasi miraculeusement et sans qu'aucune explication nous soit fournie. L'assertion de Séverine était-elle fausse ? Ou bien cette assertion fait-elle partie d'un rêve ? : *Je rêve que je ne rêve pas,* disait un autre surréaliste.

Certains des prétendus rêves sont dessinés avec un réalisme total. La longue et admirable séquence du duc nécrophile qui couche avec Séverine, dans une chapelle, après l'avoir « maquillée » en cadavre en est un exemple frappant. Les éléments irrationnels de tous les rêves sont certes irrationnels, mais jamais irréels. On y retrouve plusieurs des thèmes de Bunuel : objets étranges, sons de clochettes (comme dans l'*Age d'Or*), événements étranges se déroulant *sous* des tables, etc. Mais tout cela, dans un film de Bunuel n'est pas plus inattendu qu'une chaussure de femme placée sur une table de jeu (*Archibald*), ou les trois portes de l'*Ange exterminateur*. Par contre plusieurs éléments de la prétendue réalité appartiennent très nettement au monde du rêve : Pierre (avant son « accident ») est irrémédiablement attiré par une voiture d'infirme, la célèbre boîte de l'Asiatique client du bordel contient un objet que nous ne verrons jamais et qui émet un étrange vrombissement ; le professeur masochiste, autre client, transporte avec lui, outre des instruments attendus, un sphygnomanomètre et un attirail d'obstétrique (souvenez-vous des objets inutiles et inquiétants dans *El*) et les chats (encore une fois des animaux inquiétants) y jouent un rôle parfaitement irrationnel.

Les cartes sont donc brouillées, mais à la troisième réflexion le film est très simple. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma il n'y a pas de frontière entre l'imaginaire et le réel. L'action pensée et l'action vécue ne se différencient en rien.

Film donc ouvert comme jamais film ne le fut, *Belle de jour*, sans être le meilleur film de Bunuel est une œuvre essentielle, car elle illumine de façon flamboyante toute une série de films de Bunuel où les mots rêve et réalité ne doivent plus être pris dans leur acception connue et erronée.

Les saints et les monstres • Deux films de Bunuel : *Simon du Désert* (réalisé au Mexique en 1965) et *La Voie Lactée* (réalisé en France en 1968) illustrent parfaitement l'attitude du réalisateur face au fait religieux.

Depuis le jour où deux ecclésiastiques, couverts de morceaux de liège et attachés derrière un piano recouvert d'une charogne sanguinolente, annoncèrent dans *Un Chien andalou* le thème de la religion, des curés ont couru sur des ponts, ils ont fait des clins d'œil malins, lavé des pieds sales, marché d'un pas sinueux et des vieilles femmes ont gagné leur vie en exploitant une « vierge » soi-disant miraculeuse.

Il faut cependant bien distinguer les deux aspects de la religion chrétienne qui intéressent Bunuel. Le premier est l'aspect quotidien, le côté fonctionnaire faisant partie intégrante de la société capitaliste. Ici la verve est au vitriol. Ce fut cet aspect qui prédomina dans la première partie de l'œuvre de Bunuel qui — disons grossièrement — faisait de l'anticléricalisme. Cette attitude trouve son apogée dans la discussion entre le curé, le militaire et le flic de

La vie criminelle d'Archibald de la Cruz : la religion est bêtise, crasse, fonction aliénante, gag burlesque.

L'autre aspect de la religion, celui qui a de lointains rapports, ou même de mauvais rapports avec l'Eglise officielle, apparaît nettement en 1952 dans *El*. Il s'agit d'une folie, d'une monstruosité de laquelle Bunuel ne se moque pas. Dans *Nazarin* le thème se complète. Bunuel face à ces hommes et ces femmes (n'oublions pas *Viridiana*), qui souvent à l'encontre de l'Eglise, essaient la sainteté totale et absolue, perd, ou plutôt dévie, son anticléricalisme et retournant aux « textes », analyse la folie monstrueuse pour atteindre à un athéisme total. Aucun mépris pour les « saints » : ils sont « beaux » comme ces bossus, ces êtres difformes de la littérature picaresque. Ces « Saints » (Lizardi, Nazarin, Viridiana, Simon, etc.) sont les frères des « Héros », qui souvent émouvants, parfois grandioses, sont les jouets de forces bien réelles et nullement héroïques.

La sainteté, comme l'héroïsme, provoque des catastrophes, car ce sont là des attitudes individualistes et les solutions ne peuvent être que collectives. Les « textes » ne sont pas faits pour être suivis à la lettre ; ils sont des attrape-nigauds, des pièges qui engagent les sots ou les naïfs à devenir des moutons, des veaux. Si on y croit sincèrement et farouchement, si on veut les appliquer à la lettre on devient un monstre malfaisant. Le « bien » absolu et le « mal » absolu sont pareillement inhumains. Dans la prison Nazarin et le voleur en prennent conscience. Alors vient le doute salutaire ou la mise au pas définitive (la fin de *Viridiana*, de *El*, de *Simon*).

La simple logique rationnelle, mais heureusement aussi la poésie et la révolte consciente rejettent les monstres pour ne garder d'eux que des images extraordinaires.

Extraordinaires ! Voilà pourquoi Bunuel est attiré par eux. Ils sont hors du commun ; ils sont démesurés. Ils occasionnent donc des situations et des images qui pour être signifiantes dans le sens de l'athéisme, n'en sont pas moins exaltantes.

Il est certes un autre aspect de Bunuel qu'on ne doit pas oublier : la jubilation, le rire. Souvent ce rire est si grand, si sain, que les laborieux annexeurs (ils manquent, eux, d'humour, faut-il le

préciser ?) ne l'entendent pas. L'ultra-rire face à un miracle saint-sulpicien de la Vierge, est un blasphème beaucoup plus essentiel que le simple (et par ailleurs toujours tonifiant) anticléricalisme.

Les saints monstrueux sont en passe de devenir le centre de l'œuvre de Bunuel. *Simon du désert* pousse la sainteté jusqu'au paroxysme et *La Voie Lactée,* long périple à travers les hérésies du christianisme, n'est qu'une suite de présentations de monstres.

De toute évidence ces deux films sont complémentaires et bien que plus récent *La Voie Lactée* semble être le brouillon, l'ébauche de l'admirable *Simon,* chef-d'œuvre aussi *réussi* et *important* que l'*Age d'Or* et l'*Ange exterminateur.*

La Voie Lactée, bien que n'étant pas un des meilleurs films de Bunuel, recèle de nombreux trésors.

Bunuel, lui-même a noté à la première page du scénario : *Tout au long du film, les oppositions, miracles et récits de miracles seront traités très sérieusement, conformément aux représentations traditionnelles données par l'Eglise, sans aucun esprit de dérision. Il ne s'agit en aucune manière d'un film à thèse, ou d'un film de polémique, mais d'un récit à la manière picaresque, racontant les aventures de deux pèlerins qui prirent un jour le chemin de St-Jacques.*

Nous assistons donc à un voyage de deux pèlerins qui se fait parallèlement dans l'espace et dans le temps, l'espace étant rationnel et le temps irrationnel. De Fontainebleau à Compostelle les deux pèlerins qui sont d'ailleurs des clochards à la recherche de quelques sous, rencontreront un grand nombre d'hérésies plus absurdes les unes que les autres, mais guère plus idiotes que le mythe officiel ; l'accumulation de variantes dans lesquelles on ne sait bientôt plus quelle est la version qui a prévalu jusqu'à nos jours, produit un résultat hautement salutaire : la destruction par l'absurde de l'idée même de religion. Cependant tous les hérétiques sont présentés comme des monstres attirants, aussi attirants que les quelques « contestataires » du film et seul le Christ est un minable. Les premiers représentent la Sainteté à la recherche de l'absolu,

dont la folie, le second représente la simple logique d'une classe sociale.

Dès le départ le ton est donné par la rencontre avec l'homme à la cape (Dieu) qui demande à un des pèlerins :

— *Tu as de l'argent ?*
— *Non, monsieur, non...*
— *Et toi ?*
— *Moi ? Oui, moi j'en ai un peu.*
— *Alors, tu en auras beaucoup plus. Tiens !*

Les rapports entre la religion chrétienne et l'argent ayant été précisés nous passons à la « Malédiction » qui *ne sera pas levée* jusqu'à la fin du film :

— *Allez, prenez une prostituée et faites des enfants de prostitution. Vous appellerez le premier « Tu n'es pas mon peuple » et le second « Plus de miséricorde ».*

Après le court récit du Christ qui prépare son rasoir (voir *Archibald de la Cruz)* pour se couper la barbe (*Non, ne te rase pas ; tu es beaucoup mieux avec la barbe,* lui dit sa vierge de mère) et l'épisode de la voiture de *maître* nous entrons dans le vif du sujet, c'est-à-dire dans les hérésies. Dans une auberge un curé et un brigadier discutent : *Le corps du Christ est réellement contenu dans l'hostie, comme le lièvre dans ce pâté* (hérésie des Pateliers).

Suit l'hérésie de Priscillien qui disait : « Le corps est l'œuvre du démon, la prison de l'âme, il faut donc le mépriser, le soumettre sans cesse aux plaisirs de la chair », et une longue discussion sur la déité et la double nature du Christ.

Cette discussion, parfaitement idiote (même au premier degré) se passe dans un restaurant de Tours et a pour protagonistes un maître d'hôtel stylé et des garçons férus de théologie, en montage parallèle avec une scène inspirée de la « Justine » de Sade : *Dieu est un fantôme inventé par la méchanceté des hommes, qui n'a pour but que de les tromper ou de les armer les uns contre les autres.*

Pendant cette double séquence la démarche de Bunuel devient très claire, peut-être même trop claire : d'une part la ratiocination parfaitement inutile, d'autre part l'affirmation abrupte d'une



La Voie Lactée, *avec Bernard Verley dans le rôle du Christ.*
« Un récit à la manière picaresque... »

évidence. Bunuel, en apparence tout au moins, ne juge pas, il se tient même à une respectable distance des deux « pensées ». Ce détachement systématique, cette prétendue objectivité qui avec une certaine complaisance ne livre rien, ou livre n'importe quoi, est assez inhabituelle dans l'œuvre de Bunuel, provoque une confusion dans l'esprit du spectateur. Il n'y a pas magie car l'un (le restaurant) et l'autre (le marquis sadien) éléments de la séquence nous sont présentés, entremêlés de telle sorte que l'insolite et la violence de l'une et de l'autre situation s'entretuent. Le public s'étant assimilé aux deux pèlerins, attend leurs réactions pour réagir. Ils crachent sur la carte du restaurant mais ils n'assistent pas à la scène sadienne. On est donc lésé. De façon générale les deux héros, les révélateurs donc, ne révèlent rien. Le plus souvent ils assistent impassibles, indifférents, ils subissent, ils n'existent donc pas, cependant ils sont présents, ils accaparent donc l'attention à la façon d'un miroir dans lequel on ne peut projeter que les réactions de sa propre image.

Une seule fois et par l'imagination, le plus jeune des pèlerins, assistant à un pique-nique où des petites filles récitent les canons du dogme, projette sur les spectateurs des scènes de réelle violence révolutionnaire : Des ouvriers, drapeaux rouge et noir en tête, marchent dans une rue de ville, le pape est exécuté. En montage parallèle et comme en explication historique de ce qui précède un jeune moine de l'Inquisition doute : *Ceux dont les frères ont été brûlés en brûleront d'autres et ainsi de suite... A tour de rôle ils seront sûrs de posséder la vérité. A quoi auront servi tous ces millions de morts ?*

Cette séquence à trois plans, la plus réussie du film, la plus buenuellienne, nous fait regretter que toutes les séquences n'aient pas cette simplicité, cette clarté et ce mystère. Ici la construction est aussi « magique » que celle de *Belle de jour*.

Par la suite le film se morcelle de nouveau et nous assistons à une série de petits sketches : Rencontre avec « Satan », avec la secte de Convulsionnaires qui crucifie une jeune nonne, duel entre un Jésuite et un Janséniste qui se battent autant à coups d'épée

qu'à coups de phrases creuses (par exemple : « dans l'état de l'état de la nature corrompue, on ne résiste jamais à la grâce intérieure »).

Nous voici au XVIe siècle. Le cadavre d'un évêque qui avait des vues « erronées » sur la Trinité, est déterré et brûlé en grand apparat ; la Vierge apparaît à deux étudiants qui s'étaient livrés à un blasphème et dans une auberge espagnole un curé raconte des miracles ; voici encore une séquence absolument extraordinaire : Un mystère plane sur l'auberge. *Cette nuit si quelqu'un frappe à la porte, n'ouvrez pas !* dit l'aubergiste à chacun des étudiants qui avaient assisté à l'apparition de la Vierge.

Dans le lit de l'un d'eux se trouve une belle jeune fille. Le curé veut entrer dans la pièce mais le jeune homme n'ouvre pas. Le curé s'installe donc derrière la porte et parle sur la Vierge, l'Immaculée Conception, la Virginité : *Rien ne répugne davantage à Dieu que le péché d'impureté. Savez-vous pourquoi Jésus n'a pas répondu à Hérode quand celui-ci l'interrogeait ? Parce que Hérode était un homme lascif et fornicateur et que Jésus ne voulait pas le regarder.* Il analyse longuement les hérésies des « Adamites » et des « Nicolaïtes débaucheurs ».

Ce monologue, écouté respectueusement par le jeune homme et la jeune fille, qui ne manifestent absolument aucune envie l'un de l'autre, acquiert une force d'humour explosif, chaque fois que sans aucune explication rationnelle le curé se trouve dans la pièce. Ainsi l'indifférence sexuelle de deux jeunes de sexe opposé devient tellement absurde que toutes les théories chrétiennes sur ce sujet apparaissent telles qu'elles sont : parfaitement ridicules.

— *Et si nous décidions de nous marier, elle et moi ?* demande le jeune homme.

— *J'estime qu'il est bon pour un homme de ne pas prendre de femme !* répond le curé qui cite saint Paul.

Dans la pièce occupée par l'autre étudiant un homme apparaît dans le lit. C'est, je crois, la première fois qu'on voit une scène de nature homosexuelle dans un film de Bunuel.

On abandonne les deux étudiants, pour revenir aux clochards-



La Voie Lactée. *Laurent Terzieff, Delphine Seyrig, Paul Frankeur.*
« Prenez une prostituée et faites des enfants de prostitution... »

pèlerins qui arrivent, enfin, à St-Jacques de Compostelle. Leur déception est grande car il n'y a pas de pèlerins : on a découvert que dans le caveau n'était pas enterré saint Jacques, mais « un certain Priscillien ». Pour se consoler les deux pèlerins couchent dans la forêt avec une putain, obéissant ainsi à l'ordre que Dieu leur avait donné au début du film.

Le cycle est fermé et la nature sexuelle de la religion apparaît encore plus clairement : on croit adorer saint Jacques et on adore Priscillien. Quant à la « malédiction » elle mène tout simplement à une partie de plaisir dans la forêt. Jésus cite saint Mathieu : *Ne croyez pas que je suis venu apporter la paix sur la terre. Je suis venu apporter la guerre. Je suis venu mettre la division entre le fils et son père, entre la fille et sa mère, entre la belle-fille et la belle-mère... Et l'homme aura pour ennemis ceux de sa propre maison.*

Jésus fait un miracle, il guérit deux aveugles qui remercient humblement, mais au premier petit fossé les aveugles tâtonnent à nouveau devant eux.

Le dessein de Bunuel est clair. On peut le résumer en citant une partie du dialogue entre le curé et le brigadier.

Le brigadier : C'est une chose que je ne peux pas concevoir.

Le curé : Mais raison de plus ! Credo quia absurdum. La religion sans mystère ne serait pas la religion.

Le foi est donc absurde et le mystère de la religion doit être démonté. La religion n'est pas une, les croyances sont multiples et souvent contradictoires.

Le film, on l'a vu, recèle de grandes beautés, il nous déçoit pourtant parce qu'il semble figé et n'arrive à nous concerner que par moments. Par ailleurs Bunuel ne voulant pas faire de concessions, réalisant un film pour lui-même et quelques amis qui le connaissent bien, ne sait pas que son humour n'est pas facilement déchiffrable. Il est certes important de rire d'un miracle farouchement « saint-sulpicien », mais hélas l'art saint-sulpicien ne fait pas rire tout le monde. Le film pouvant donc être interprété librement par chaque spectateur, il a plu à tout le monde, de la même façon que le détachement et le côté abstrait de Dali avaient fait qu'*Un Chien andalou*, n'avait pas choqué, mais avait contenté tout le monde.

Les monstres de *La Voie Lactée* restent lointains. Par contre *Simon le Stylite,* ce monstre d'orgueil, de bêtise et de réaction ne permet aucune interprétation qui le dévierait du but assigné par Bunuel et il nous touche, nous concerne, nous émerveille et nous révolte.

Dès la première séquence le personnage est tracé. Il quitte une petite colonne, pour une grande, offerte par un riche marchand. Contrairement à Nazarin. Simon ne gêne pas, car cantonné sur son symbole phallique et mort, il ne peut être qu'un archétype aliénant Que chacun construise son petit ou son grand pilier et « dieu » (c'est-à-dire la classe dirigeante) s'occupera d'exploiter tout le monde.

Les miracles de Simon vont dans ce sens. S'il rend les mains à un amputé, celui-ci s'en servira pour frapper ses enfants et pour « travailler ». Le petit monde qui gravite autour du stylite : foule abrutie, moines représentant toutes les tendances de la chrétienté, mère idiote, etc... admire.

Hors du monde, méprisant du haut de sa sainteté, acceptant donc les crimes, les guerres et l'exploitation, garant de l'ordre établi, le saint s'emmerde. Pour passer le temps, il prie et il bénit tout et n'importe quoi, même le chicot qu'il sort de sa bouche. Les gestes inutiles prennent ici une importance qu'on ne leur soupçonnait pas, ils sont la masturbation de la sainteté. Simon est un masturbateur qui engage les autres à faire comme lui.

Mais voilà que face au monstre, s'élève le Démon, le Malin ; la religion de Simon est négation de la vie, le démonisme du Malin est affirmation de la vie. En réalité, il ne s'agit même pas du Malin. Il s'agit du doute, de l'attrait irrésistible du mouvement, du changement, de l'évolution, de la révolution.

Si Simon est immobile et immuable sur son petit ring surélevé, le Démon, qui emprunte les traits de Silvia Pinal, est changeant, multiforme, toujours en mouvement. Les apparitions de ce personnage tentateur sont signifiantes à plus d'un titre.

Silvia Pinal se fait donc : 1. Femme séduisante portant une amphore ; 2. Petite fille vicieuse ; 3. Vieille femme nue et repoussante ; 4. Dieu païen porteur d'un agneau ; 5. Vampire sortant d'un cercueil.

Féminité agressive ou représentation de religions relativement plus humaines, elle reste toujours vivante. Il est un détail caractéristique : quand métamorphosée en Dieu de l'Olympe elle accuse Simon d'orgueil, elle donne à l'agneau un coup de pied qui est la réplique exacte de celui que Modot donnait au chien dans l'*Age d'Or*. La sensiblerie, arme capitale (avec la charité) de toutes les religions, est dénoncée, avec un plaisir qui ne nous surprend pas de la part de Bunuel.

La fin du film n'est pas sans rappeler la surprenante conclusion de *Viridiana*. Le Démon réussit à transporter Simon en « Jet » à



Simon du désert, *avec Silvia Pinal et Claudio Brook.*
Un démon multiforme et changeant

New York. Là dans une boîte de nuit où les couples se trémoussent en croyant vivre, le Saint et le Démon acceptent de rentrer dans le rang.

Faut-il croire qu'il y a une seule alternative : la folie ou l'acceptation, le rêve malfaisant ou le calme unificateur ? Depuis quelques années, les films de Bunuel s'achèvent dans la dérision. Cependant ce pessimisme doit déboucher, pour le spectateur, vers une prise de conscience qui n'est nullement pessimiste.

Il faut aussi dire que *Simon* est (avec l'*Ange*) le film le plus brillant de son auteur. Nous savons que Bunuel efface toujours la « technique ». Ici la technique — jamais détachée du sujet — est superbe.

Simon est un film d'humour lyrique, une énorme blague aux résonances libératrices. Contrairement à *La Voie Lactée, Simon le Stylite* est un film aussi « chaud » que l'*Age d'Or*.

Et aujourd'hui ? Bunuel, n'a certes pas dit son dernier mot. Lui-même croit qu'il se répète, il affirme ne plus aimer travailler... Je suis cependant persuadé qu'il ne pourra pas s'empêcher de crier et de rire en faisant du cinéma. Sa place est derrière une caméra. D'autant plus qu'aujourd'hui il n'a plus besoin de souffrir pour imposer un scénario ; on lui fait, enfin, confiance et il a déjà libéré son cinéma de toutes les scories commerciales.

Il fourmille, plus que jamais, d'idées ; son calme explosif, sa maîtrise absolue de son métier lui permettent de nous étonner et de nous émerveiller encore.

Aujourd'hui, il tourne *Tristana*.

Demain, il réalisera peut-être l'admirable *Concile d'amour* d'après Panizza et après-demain...

L'œuvre de Luis Bunuel s'inscrit dans l'histoire du cinéma en lettres de feu, et ce parce qu'il s'agit d'une œuvre farouchement personnelle.

Insensible aux menaces, mais aussi aux éloges malveillants, Luis continue seul à nous offrir des armes contre le commerce, la bêtise, les mensonges, la logique traditionnelle, la résignation. S'il tient aujourd'hui une place qu'il eut tant de peine à atteindre, c'est parce qu'il est le seul à exprimer notre désir — désir devenant chaque jour plus universel — pour un changement radical, aussi bien de la pensée que de la vie, parce qu'il est un fauve magnifique qui ose dynamiter les barreaux des prisons sempiternelles pour nous apprendre à regarder sans aveuglement le soleil noir.

Il a pu atteindre cette place parce qu'avant d'être un homme de cinéma, il est un homme tout court, parce qu'il prit part aux manifestations contre l'assassinat de Sacco et Vanzetti, parce qu'il sait faire entrer ses rêves dans la réalité, parce qu'il souffre chaque fois qu'une bombe éclate dans quelque partie du monde que ce soit, tuant des innocents, parce qu'il lutte contre toutes les formes du

nazisme moral et social, parce qu'il ne se considère pas libre tant qu'un seul homme sur la terre souffre par la faute d'autres hommes qui se croient les maîtres, parce qu'il sait être un révolutionnaire, un surréaliste, parce qu'il est assez fort pour nous aider à changer la vie, à libérer l'homme.

Merci, Luis.

Tristana





1970. Luis Bunuel, dans une rue espagnole, réalise Tristana. *Le photographe, pour sa part,* irréalise... *(et bunuelise à sa manière).*

TEXTES ET DOCUMENTS

LE CINÉMA SELON BUNUEL

BUNUEL CRITIQUE

NAPOLEON BONAPARTE, *d'Abel Gance.*

Il me semble que l'art cinématographique est inhérent aux peuples du Nord et que nous, Latins, chargés de tradition, de mysticisme, de culture, d'extase — récepteurs sensibles d'autres formes de l'art — nous sommes impuissants à nous assimiler celui du cinématographe. Chacun de nos essais affirme davantage la supériorité des peuples jeunes sur nous autres.

On a beaucoup blâmé la trivialité des films américains en général. Mais n'importe lequel, même le plus modeste, contient toujours une ingénuité primitive, un charme photogénique intégral, un rythme absolument cinégraphique.

Les Américains nous laissent voir l'essence du drame — celui-ci n'est que secondaire — et lorsqu'ils réalisent quelque trouvaille, ils n'en abusent jamais. Ils ne la montrent jamais trop, car leur façon d'être les conduit toujours plus loin.

Il est incontestable qu'ils possèdent le sens du cinéma à un degré beaucoup plus élevé que nous.

Il est certain que bien des gens d'élite ont une certaine prévention contre le septième art. Mais il est également certain que, entraînés par le courant de l'époque, ils seraient disposés à ouvrir cordialement les bras à toute noble tentative. Pour cela il faudrait créer le film propre à les initier aux nombreuses possibilités du cinéma. Confiant peut-être au battage des critiques les plus estimés, les incrédules sont venus voir *Napoléon,* et qu'en ont-ils déduit ?

Messieurs, leur disons-nous, cela n'est pas du cinéma. Cela fait tort au cinéma. Allez plutôt, allez voir *L'Ingénu,* film américain de l'amazone amoureuse dont le final est un baiser discret, c'est du moins léger, frais, plein d'images rythmées, taillées sous le coup d'une intuition vraiment cinématographique.

(*Cahiers d'Art*, n° 3, 1927

QUAND LA CHAIR SUCCOMBE, *de Victor Fleming.*

La technique est une qualité nécessaire pour un film, comme pour toute autre œuvre d'art, voire pour un produit industriel ! Il ne faut pas toutefois croire que cette qualité détermine l'excellence d'un film. Il est des qualités dans un film qui peuvent intéresser davantage que la technique. Il faut se dire que le spectateur ne perd jamais son temps à analyser les moyens techniques d'un film ; le plus souvent il ne demande au film que de lui procurer des émotions. Mais il ne faudrait pas confondre l'« émotion » avec la « sensiblerie ». Dépourvu d'émotion authentique le film de V. Fleming est, somme toute, un film contrefait. De technique excellente, ce film partage avec beaucoup d'autres films le privilège de s'adresser à nos glandes lacrymogènes, beaucoup plus qu'à notre sensibilité. On entendait tomber les larmes sur le parquet de la salle. Tout le monde se découvrait un fond pleurnichard devant le spectacle : *Quand la chair succombe.*

Pourquoi ne prend-on pas l'habitude de soumettre les films, avant leur projection devant un public, à une analyse microscopique très minutieuse ? Ce devrait être l'instrument le plus indiqué pour l'examen des films. Si l'on en avait usé ainsi, on aurait sûrement découvert que le cinédrame de Fleming était saturé de germes mélodramatiques, entièrement infesté de typhus sentimental, mélangé de bacilles romantiques et naturalistes.

Il nous semblait cependant que notre époque et son cinéma s'étaient totalement débarrassés d'une épidémie si périmée.

Mais il faut aller au poison par le poison et au film par le film.

(*Cahiers d'Art*, n° 10, 1927.)

SPORTIF PAR AMOUR, *de Buster Keaton.*

Voici Buster Keaton, avec son dernier et admirable film : *Sportif par amour*. Asepsie. Désinfection. Libérés de la tradition nos regards se ragaillardissent dans le monde juvénile et tempéré de Buster, grand spécialiste contre toute infection sentimentale. Le film était beau comme une salle de bains : d'une vitalité d'Hispano. Buster ne cherchera jamais à nous faire pleurer, parce qu'il sait que les larmes faciles sont périmées. Il n'est pas, toutefois, le clown qui nous fera rire à gorge déployée. Pas un instant nous ne nous arrêterons de sourire, non de lui mais de nous-mêmes, du sourire de la santé et de la force olympique.

Nous opposerons toujours en cinéma l'expression monocorde d'un Keaton à l'infinitésimale d'un Jannings. Les cinéastes abusent de ce dernier, multipliant par *n* la plus légère contraction de ses muscles faciaux. La douleur chez Jannings est un prisme aux cent visages. C'est pourquoi il est capable d'agir sur un grand plan de cinquante mètres et si on lui en demande « encore plus », il arrivera à nous démontrer que rien qu'avec son visage on peut

faire tout un film qui devrait s'intituler : « L'expression de Jannings, ou les combinaisons de *M* rides, prises *n* à *n*. »

Chez Buster Keaton l'expression est aussi modeste que celle d'une bouteille par exemple : quoique, à travers la piste ronde et claire de ses pupilles pirouette son âme aseptique. Mais la bouteille et le visage de Buster ont des points de vue infinis.

Ce sont des rares, qui doivent accomplir leur mission dans l'engrenage rythmique et architectonique du film. Le montage — clé d'or du film — est ce qui combine, commente et unifie tous ces éléments. Peut-on atteindre plus de vertu cinégraphique ? On a voulu croire à l'infériorité de Buster l'« anti-virtuose » par comparaison avec Chaplin, en faire comme un désavantage pour le premier, quelque chose comme un stigmate, alors que nous autres nous tenons pour une vertu que Keaton arrive au comique par une harmonie directe avec les ustensiles, les situations et les autres moyens de réalisation. Keaton est chargé d'humanité : mais en outre d'une récente et increéée humanité, d'une humanité à la mode, si l'on veut.

On parle beaucoup de la technique des films comme *Metropolis*, *Napoléon*... Jamais l'on ne parle de celle de films comme *Sportif par amour* et c'est que celle-ci est si indissolublement mêlée aux autres éléments qu'on ne s'en rend même pas compte, de même qu'en vivant dans une maison, nous ne nous rendons plus compte du calcul de résistance des matériaux qui la composent. Les superfilms doivent servir pour donner des leçons aux techniciens : ceux de Keaton pour donner des leçons à la réalité même, avec ou sans la technique de la réalité.

Ecole de Jannings : école européenne : sentimentalisme, préjugé d'art et de littérature, tradition, etc. John Barrymore, Veidt, Mosjoukine, etc.

Ecole de Buster Keaton : école américaine : vitalité, photogénie, manque de culture et tradition novices : Monte Blue, Laura la Plante, Bebe Daniels, Tom Moore, Menjou, Harry Langdon, etc.

(*Cahiers d'Art*, n° 10, 1927.)



Belle de jour, *avec Catherine Deneuve et Jean Sorel.*
« Le mystère, élément essentiel de toute œuvre d'art... »

POÉSIE ET CINÉMA

Octavio Paz a dit : « Il suffit à un homme enchaîné de fermer les yeux pour qu'il ait le pouvoir de faire éclater le monde » ; j'ajoute, moi, en le paraphrasant : il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'Univers. Mais pour le moment nous pouvons dormir tranquilles, car la lumière cinématographique est soigneusement dosée et enchaînée. Aucun des arts traditionnels ne manifeste une disproportion aussi grande entre les possibilités qu'il offre et ses réalisations. Parce qu'il agit de façon directe sur le spectateur en lui présentant êtres et choses concrètes, parce qu'il l'isole grâce au

silence et à l'obscurité, de ce qu'on pourrait appeler son « habitat psychique », le cinéma est capable de le mettre en extase mieux qu'aucune autre expression humaine. Mais mieux qu'aucune autre, il est capable de l'abêtir. Et malheureusement la grande majorité de la production cinématographique actuelle semble ne pas avoir d'autre mission : les écrans font étalage du vide moral et intellectuel dans lequel se vautre le cinéma ; en effet, il se borne à imiter le roman ou le théâtre avec la différence que ses moyens sont moins riches pour exprimer la psychologie ; il répète jusqu'à satiété les mêmes histoires, que déjà le XIXe siècle s'est fatigué de raconter et qui se continuent encore dans des romans contemporains.

Un individu moyennement cultivé rejetterait avec mépris le livre qui contiendrait un des arguments racontés dans les plus grands films. Cependant, assis confortablement dans une salle obscure, ébloui par la lumière et le mouvement qui exercent sur lui un pouvoir quasi hypnotique, fasciné par l'intérêt des visages humains et les changements instantanés de lieux, ce même individu presque cultivé accepte placidement les poncifs les plus dépréciés.

Le spectateur de cinéma en vertu de cette espèce d'inhibition hypnagogique perd un pourcentage important de ses facultés intellectives. Je donnerai un exemple concret, celui du film intitulé *Detective Story* (Histoire de détective). La structure de son sujet est parfaite, le metteur en scène excellent, les acteurs extraordinaires, la réalisation géniale, etc. Mais tout ce talent, tout ce « savoir-faire », toutes les complications que suppose la fabrication du film, ont été mis au service d'une histoire stupide, d'une remarquable bassesse morale. Cela me rappelle la machine extraordinaire de l'*Opus 11,* appareil gigantesque fabriqué avec le meilleur acier, de mille engrenages compliqués, de tubes, de manettes, de cadrans, exact comme une montre de la taille d'un transatlantique, dont le seul usage serait de coller des timbres-poste.

Le mystère, élément essentiel de toute œuvre d'art, manque en général aux films. Auteurs, réalisateurs et producteurs ont grand soin de ne pas troubler notre tranquillité en laissant fermée la merveilleuse fenêtre de l'écran sur le monde libérateur de la

poésie. Ils préfèrent lui faire réfléchir les sujets qui pourraient composer une suite à notre vie ordinaire, répéter mille fois le même drame ou nous faire oublier les heures pénibles du travail quotidien. Et tout cela naturellement sanctionné par la morale habituelle, la censure gouvernementale et internationale, la religion, dominé par le bon goût et assaisonné d'humour blanc et autres impératifs prosaïques de la réalité.

Si nous souhaitons voir du bon cinéma, nous serons rarement comblés par les grandes productions et par celles qui viennent accompagnées de la sanction des critiques et du consentement du public. L'histoire particulière, le drame privé d'un individu ne peut, à mon avis, intéresser personne digne de vivre en son temps ; si le spectateur partage les joies, les tristesses, les angoisses d'un personnage de l'écran, ce ne pourra être que parce qu'il y voit le reflet des joies, des tristesses, des angoisses de toute la société, donc les siennes propres. Le chômage, l'insécurité de la société, la peur de la guerre, etc., sont des choses qui affectent tous les hommes d'aujourd'hui, affectent aussi le spectateur ; mais que M. X. ne soit pas heureux en ménage et se cherche une petite amie pour se distraire, puis qu'il l'abandonne finalement pour revenir à son épouse pleine d'abnégation, c'est sans doute moral et édifiant, mais cela nous laisse complètement indifférents.

Parfois, l'essence cinématographique jaillit de façon insolite d'un film anodin, d'une comédie-bouffe ou d'un gros feuilleton. Man Ray a dit quelque chose de très significatif : « Les films les plus mauvais que j'ai pu voir, ceux qui me plongent dans un profond sommeil, contiennent toujours cinq minutes merveilleuses, or les films les meilleurs, les plus couverts de louanges, ne comptent guère plus de cinq minutes valables. » Cela veut dire que dans tous les films, bons ou mauvais, au-delà et malgré les intentions des réalisateurs, la poésie cinématographique lutte pour venir à la surface et se manifester.

Le cinéma est une arme magnifique et dangereuse si c'est un esprit libre qui le manie. C'est le meilleur instrument pour exprimer le monde des songes, des émotions, de l'instinct. Le mécanisme créateur des images cinématographiques est de par son fonctionnement, celui qui, parmi tous les moyens d'expression humaine, rappelle le mieux le travail de l'esprit pendant le sommeil. Le film semble une imitation involontaire du rêve. B. Brunius fait observer que la nuit qui envahit peu à peu la salle équivaut à l'action de fermer les yeux. C'est alors que commence sur l'écran et au fond de l'homme, l'incursion nocturne dans l'inconscient ; les images comme dans le rêve apparaissent et disparaissent au moyen des « fondus » ; le temps et l'espace deviennent flexibles, se rétrécissent ou s'étirent à volonté ; l'ordre chronologique et les valeurs relatives de durée ne correspondent plus à la réalité ; l'action cyclique doit s'accomplir en quelques minutes ou en plusieurs siècles ; les mouvements accélèrent les retards.

Le cinéma paraît avoir été inventé pour exprimer la vie du subconscient dont les racines pénètrent si profondément dans la poésie ; cependant, presque jamais on n'en use à cette fin. Parmi les tendances modernes du cinéma[1], la plus connue est celle à laquelle on donne le nom de « néo-réalisme ». Ses films étaient aux yeux des spectateurs des moments de la vie réelle, avec des personnages pris dans la rue, et même des décors et des intérieurs authentiques. Sauf exceptions, parmi lesquelles je cite tout spécialement *Voleur de bicyclette,* le néo-réalisme n'a rien fait pour qu'éclate dans les films ce qui est le propre du cinéma, je veux dire le mystère et le fantastique. A quoi bon toute cette parure visuelle si les situations, les mobiles qui animent les personnages, leurs réactions, les sujets mêmes sont calqués sur la littérature la plus sentimentale et la plus conformiste ? L'unique apport intéressant non du néo-réalisme mais du seul Zavattini, c'est d'avoir élevé l'acte anodin au rang de l'action dramatique. Dans *Umberto D,* un des films les plus intéressants produits par le néo-réalisme, une bobine entière de dix minutes, montre une petite bonne réalisant des actions qui, il y a peu de temps encore auraient pu paraître

1. Rappelons que ces déclarations datent de 1953. (N.D.T.)

indignes de l'écran. Nous voyons entrer la servante dans la cuisine, allumer le poêle, mettre une casserole sur le feu, jeter plusieurs fois de l'eau sur une rangée de fourmis qui avancent en file indienne sur le mur, donner le thermomètre à un vieil homme qui se sent fébrile, etc. Malgré le côté trivial de la situation, ces manœuvres sont suivies avec intérêt et il y a même un certain « suspense ».

Le néo-réalisme a introduit dans l'expression cinématographique quelques éléments qui enrichissent son langage, mais rien de plus.

La Voie Lactée. « Pour qu'éclate dans les films ce qui est le propre du cinéma… »



La réalité néo-réaliste est incomplète, officielle et surtout raisonnable ; mais la poésie, le mystère, tout ce qui complète et élargit la réalité tangible, manque complètement à ses œuvres. Elle confond fantaisie ironique avec fantastique et humour noir.

« Ce qu'il y a de plus admirable dans le fantastique, a dit André Breton, c'est que le fantastique n'existe pas, tout est réel. » Dans une conversation avec Zavattini, je lui exprimais, il y a quelques mois, mon désaccord avec le néo-réalisme. Comme nous déjeunions ensemble, le premier exemple qui s'offrit à moi fut celui du verre de vin. Pour un néo-réaliste, lui dis-je, un verre est un verre et rien d'autre ; on le verra sortir du buffet, emplir de boisson, porter à la cuisine où la bonne le lavera et pourra le casser, ce qui causera son renvoi ou pas, etc. Mais ce même verre, contemplé par des êtres différents, peut être mille choses différentes, parce que chacun déverse une dose d'affectivité sur ce qu'il contemple et que personne ne voit les choses comme elles sont, mais comme ses désirs et son état d'âme les lui fait voir. Je lutte, moi, pour le cinéma qui me fera voir cette sorte de verres, parce que ce cinéma me donnera une vision intégrale de la réalité, accroîtra ma connaissance des choses et des êtres, m'ouvrira le monde merveilleux de l'inconnu, de tout ce que je ne trouve ni dans la presse quotidienne, ni dans la rue.

Que tout ce que je viens de dire ne vous fasse pas croire cependant que je suis pour un cinéma exclusivement consacré à l'expression du fantastique et du mystère, pour un cinéma qui, fuyant ou méprisant la réalité quotidienne, prétendrait nous plonger dans le monde inconscient du rêve. Bien que j'aie indiqué trop brièvement tout à l'heure l'importance capitale que je donne au film qui traitera des problèmes fondamentaux d'un homme moderne, je ne considère pas ce dernier isolément, comme un cas particulier, mais dans ses rapports avec les autres hommes. Je fais miennes les paroles d'Emers, qui définissent ainsi la fonction du romancier (entendez en ce cas celle du créateur de films) : « Le romancier aura honorablement accompli sa tâche, quand, à travers une peinture fidèle de relations sociales authentiques, il aura

détruit la représentation conventionnelle de la nature de ces relations, ébranlé l'optimisme du monde bourgeois et obligé le lecteur à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il ne nous propose pas directement une conclusion, même s'il ne prend pas manifestement parti. »

(Exposé fait à l'université de Mexico en 1953.
Traduit par Michèle Firk et Manuel Michel pour *Cinéma 57.*)



Pendant le tournage de El, *à Mexico*

PROPOS

LE FOND

ANDRE BAZIN : *Quel est le rapport selon vous d'un film comme* Los Hurdes *avec votre œuvre antérieure. Comment voyez-vous le rapport entre le surréalisme et le constat du documentaire ?*

LUIS BUNUEL : Je vois une grande relation. J'ai fait *Los Hurdes* parce que j'avais une vision surréaliste, et parce que je m'intéressais au problème de l'homme. Je voyais la réalité d'une autre façon que je l'aurais vue avant le surréalisme. J'étais sûr de cela et Pierre Unick aussi.

(...)

Pour moi *Los Olvidados* est effectivement un film de lutte sociale. Parce que je me crois simplement honnête avec moi-même, je devais faire une œuvre de type social. Je sais que je vais dans cette direction. A part cela, je n'ai pas voulu faire un film à thèse. J'ai observé des choses qui m'ont ému et j'ai voulu les transposer à l'écran mais toujours avec cette espèce d'amour que j'ai pour l'instinctif et l'irrationnel qui peuvent apparaître dans tout. J'ai toujours été attiré par le côté inconnu ou étrange qui me fascine sans que je sache pourquoi.

(...)

Le héros de *El* est un type qui m'intéresse comme un scarabée ou un anophèle... Je me suis toujours passionné pour les insectes... j'ai un côté entomologiste. L'examen de la réalité m'intéresse beaucoup.

(...)

Il est naturel que j'ai plus tendance à voir et penser une situation selon un point de vue sadique ou sadiste que disons néoréaliste ou mystique. Je me disais : qu'est-ce que le personnage doit prendre ? Un revolver ? Un couteau ? Une chaise ? J'ai fini par choisir des objets plus inquiétants. C'est tout.

(...)

J'aime les moments où il ne se passe rien, l'homme qui dit : « Donne-moi une allumette. »... Ce genre de chose m'intéresse beaucoup. « Donne-moi une allumette » m'intéresse énormément... ou « Voulez-vous manger ? » ou « Quelle heure est-il ? » J'ai fait *Subida al Cielo* un peu dans ce sens.

(...)

Robinson, comme les autres, m'a été proposé. Je n'aimais pas le roman, mais j'ai aimé le personnage et j'ai accepté parce qu'il y a en lui quelque chose de pur. D'abord c'est l'homme en face de la nature, pas de romance, de scènes d'amour faciles, de feuilleton ni d'intrigue compliquée. C'est simplement un type qui arrive, se trouve en face de la nature et doit se nourrir. Alors le sujet m'a plu, j'ai accepté et j'ai essayé de faire des choses qui auraient pu être intéressantes. (...) J'ai fait le film comme j'ai pu, voulant surtout montrer la solitude de l'homme, l'angoisse de l'homme sans la société humaine. J'ai voulu aussi traiter le sujet de l'Amour... je veux dire du manque d'amour ou d'amitié : l'homme sans la société de l'homme ou de la femme. Tout de même, je crois que malgré les coupures les relations de Robinson et de Vendredi demeurent assez claires : celle de la race « supérieure » anglo-saxonne avec la race « inférieure » nègre. C'est-à-dire qu'à la fin Robinson se méfie, imbu de sa supériorité, mais à la fin ils en arrivent à la grande fraternité humaine... ils se retrouvent fiers comme des hommes ! J'espère que cette intention sera sensible.

(...)

ANDRE BAZIN : *D'après ce que vous nous avez dit, je vois que vous avez gardé des liens avec le surréalisme, sinon de manière officielle et orthodoxe, du moins pour l'inspiration. Vous ne reniez pas du tout votre formation surréaliste mais en gardez au contraire un souvenir vivant et toujours efficace ?*

LUIS BUNUEL : Je ne la renie pas du tout. C'est le surréalisme qui m'a révélé que, dans la vie, il y a un sens moral que l'homme ne peut pas se dispenser de prendre. Par lui, j'ai découvert pour la première fois que l'homme n'était pas libre. Je croyais à la liberté

totale de l'homme mais j'ai vu dans le surréalisme une discipline à suivre. Cela a été une grande leçon dans ma vie et aussi un grand pas merveilleux et poétique. Je ne fais plus partie du groupe depuis longtemps.

(...)

Je n'aime pas aller au cinéma mais j'aime le cinéma comme moyen de s'exprimer. Je trouve qu'il n'y en a pas de meilleur pour nous montrer une réalité que nous ne touchons pas du doigt tous les jours. C'est-à-dire que par les livres, par les journaux, par notre expérience, nous connaissons une réalité extérieure et objective. Le cinéma par son mécanisme même nous ouvre une petite fenêtre sur la prolongation de cette réalité. Mon aspiration comme spectateur de cinéma, c'est que le film me *découvre* quelque chose et cela m'arrive très rarement. Le reste ne m'amuse pas, je suis déjà trop vieux.



Le Journal d'une femme de chambre. *Jeanne Moreau et Jean Ozenne.* « Je n'aime pas embrasser les pieds des nonnes mortes... »

(...)

ANDRE BAZIN : *Vous m'avez (...) dit un jour que, grâce à Denise Tual, vous aviez pu voir les* Anges du péché *de Robert Bresson, et que votre souvenir principal de ce film était celui d'une nonne dont on embrassait les pieds.*

LUIS BUNUEL : Ah oui, une très belle scène et un très beau film !

ANDRE BAZIN : *J'avais été un peu surpris car ce n'est pas cette image qui me paraît la plus caractéristique des* Anges du péché !

LUIS BUNUEL : Je vois ce que vous voulez dire... Pratiquement je ne suis pas du tout sadique ni masochiste. Je ne le suis que théoriquement et je n'accepte ces éléments que comme éléments de lutte et de violence. Dans tout le film de Bresson, j'ai pressenti une chose qui s'annonçait, qui m'attirait beaucoup et dont la scène de la fin a sans doute été comme l'éclosion troublante. C'est pourquoi je me rappelle seulement qu'on embrasse les pieds d'une nonne morte. Mais ceci dit, je n'aime pas embrasser les pieds des nonnes mortes, ni les pieds des vaches vertes, ni aucun pied du tout... Mais là, c'était comme l'affleurement de certains sentiments occultes tout au long du film.

(*Cahiers du Cinéma,* juin 1954.
Entretien avec André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze.)

★

— Nazarin, *qui a obtenu au dernier Festival de Cannes le prix spécial du jury, vient d'être présenté avec succès à Acapulco. Aux dernières nouvelles le film semble bien placé pour remporter le prix André-Bazin. Or, vous savez qu'à propos de ce film on a parlé de votre retour au catholicisme. Que faut-il en penser ?*

— Chacun est libre de trouver dans mon film ce qui lui plaît ou ce qui le sert. Personnellement j'ai été confondu quand j'ai lu certains commentaires : où les gens vont-ils chercher ce qu'ils écrivent ! J'aime *Nazarin,* parce que c'est un film qui m'a permis

d'exprimer certaines choses qui me tiennent au cœur. Mais je ne pense pas avoir renié ou abjuré quoi que ce soit.

Un éclair de malice passe dans les yeux de Bunuel. De sa voix douce et persuasive il dit encore :

— Grâce à Dieu, je suis toujours athée !

(*Le Monde,* 16 décembre 1959,
interview de Jean de Baroncelli.)

★

— *Quelle est votre attitude maintenant vis-à-vis de la religion catholique ?*

— Je n'ai pas d'attitude. J'ai été élevé dedans. Je pourrais répondre : « Je suis toujours athée, grâce à Dieu. » Je crois qu'il faut chercher Dieu dans l'homme. C'est une attitude très simple.

(*L'Express,* 12 mai 1960,
interview par Michèle Manceaux.)

★

De nos jours tout le monde veut appâter avec des scènes de nu, avec de la sensualité. Le public bourgeois qui se défoule dans le cinéma les réclame dans la mesure où il les a condamnées il y a vingt ou trente ans. Elles sont très faciles à faire et dans la mesure où elles correspondent à l'esprit général les réaliser signifie se plier au conformisme général. Mais cela ne signifie guère renoncer à l'amour. Tenez (dans *La Jeune Fille),* Miller, un personnage de nature brutale, montre une certaine imagination dans l'amour : alors qu'il aurait pu faire violence à Ewie, la fillette, il agit presque « contre nature « : il est tendre, il lui fait des cadeaux, il tombe amoureux. Pourtant, ses rapports avec Ewie sont sans équivoque et pour cela il n'a pas fallu faire preuve d'un débordement d'images « osées ».

(*Les Lettres Françaises,* 12 mai 1960,
interview par Manuel Michel.)



La Jeune Fille



Je mets dans mes films ce que j'ai envie d'y mettre. Plus de rêves ! J'en avais assez de me plagier moi-même et je n'ai pas envie de refaire les films que j'ai déjà faits. Peut-être aimerais-je refaire un *Olvidados* ou un *El*... ou *L'Age d'Or* en moderne... Mais je demande au cinéma d'être un témoin, le compte rendu du monde, celui qui dit tout ce qui est important du réel.

(*Image et Son,* octobre 1960, interview par Guy Allombert.)



— Je fus assistant de Jean Epstein et lui, de son côté, a été mon maître. Je collaborai avec lui pour le film *Mauprat,* en 1927. Mais déjà, quand je fis avec lui un troisième et dernier film, *La Chute de la Maison Usher*, j'étais à demi surréaliste, bien qu'au commencement je me sois moqué des surréalistes et ne les aie pas pris au sérieux. Cependant, au moment de ce troisième film où j'assistais Epstein, je flirtais déjà avec le surréalisme... Un jour Epstein me dit qu'il avait prêté le studio d'Epinay, où nous travaillions, à Abel Gance, et que celui-ci allait venir faire « un bout d'essai ». Il me dit : « Mettez-vous à sa disposition. » Il était normal que, assistant d'Epstein, je sois amené à collaborer avec Gance quand cela se présenterait, mais je refusai : « Qu'il prenne sa mère comme assistant ! » (Ou quelque chose d'équivalent.) Et Epstein se mit à me regarder fixement et me dit : « Ami Bunuel, nous avons terminé. » Je me souviendrai toujours de ce qu'il me dit quand je lui précisai : « Je suis heureux d'être votre assistant, à vous, mais Gance, pas question. Gance ne m'intéresse en rien. » Il me répondit : « Qu'un petit con comme vous ose parler comme cela d'une grande personnalité comme celle de Gance !.. » Il ajouta ensuite : « Ceci dit nous ne travaillerons plus ensemble, je vais vous reconduire à Paris dans ma voiture » (je n'avais pas de moyen de locomotion, et Epinay était loin). En cours de route, il me conseilla de ne pas fréquenter ce groupe iconoclaste ; son dernier avis fut de m'éloigner du surréalisme, et je le suivis tellement au pied de la lettre qu'au bout d'un an j'entrai dans le groupe surréaliste. Dans le fond déjà cela ne m'intéressait plus de terminer le film, et Epstein l'acheva seul. J'entrai à fond dans le surréalisme en compagnie de Salvador Dali et je fis mon premier film *Le Chien andalou*.

Ce film, je le payai moi-même ; ou pour mieux dire, ma mère le paya. J'étais un « nouvelle vague » de l'époque, et je fis le film

parce que ma mère m'envoya cinq mille duros — cent quarante mille francs d'alors.

— *Avant de tourner le film, vous étiez-vous préparé pour cela ? Je suppose que vous aviez étudié...*

— Non, ma foi ! Rien ! rien de tout ça ! Avant, j'avais fréquenté les cabarets et fait des bêtises... (...)

Quand fut projeté pour la première fois *Le Chien andalou,* je m'étais préparé à subir la fureur du public, et j'emplis mes poches de pierres, pour le cas où... Je me tenais derrière l'écran, m'occupant du gramophone. Je mis un passage de *Tristan et Iseult,* puis un tango argentin, *Tristan et Iseult* et tango, *Tristan* et tango, tango et *Tristan,* jusqu'à la fin... Je surveillais le public, épiais ses réactions, mais il ne vint que des aristocrates et des artistes qui occupèrent les trois cents ou quatre cents places des « Ursulines »... Il y avait le Corbusier, et des personnes qui lisaient les *Cahiers d'Art* ou y écrivaient. L'enthousiasme énorme que suscita



Bunuel acteur dans
Un Chien andalou

Le Chien andalou me laissa stupéfait. A la fin ils se levèrent et applaudirent beaucoup ; les pierres pesaient lourd dans mes poches... J'étais perplexe, mais au fond content...

....

— *On dit qu'avant* Los Olvidados *vous avez fait quelques films médiocres...*

— Oui. Il y eut *Gran Casino,* avec Jorge Negrete et Libertad Lamarque... Mais j'ai toujours suivi mon principe surréaliste : « La nécessité de manger n'excuse jamais la prostitution de l'art. » Sur dix-neuf ou vingt films, j'en ai trois ou quatre franchement mauvais, mais en aucun cas je n'ai enfreint mon code moral. Avoir un code est puéril pour beaucoup de gens, mais pour moi non. Je suis contre la morale conventionnelle, les phantasmes traditionnels, le sentimentalisme, toute cette saleté morale de la société introduite dans le sentimentalisme. Evidemment, j'ai fait de mauvais films, mais toujours moralement dignes.

— *Qu'est-ce que la morale, pour vous ?*

— La morale bourgeoise est pour moi l'im-morale, contre laquelle on doit lutter. La morale fondée sur nos très injustes institutions sociales, comme la religion, la patrie, la famille, la culture ; enfin, ce qu'on appelle les « piliers » de la société.

— *Mais vous appartenez à cette société ? Non ? Vous avez été éduqué suivant cette règle. Vous êtes catholique.*

— A ce sujet je puis vous parler de ce qui me concerne. Par bonheur, et dès ma jeunesse, j'ai entrevu quelque chose qui, sur le plan spirituel et poétique, a dépassé cette morale chrétienne. Je n'ai pas la prétention de vouloir changer le monde ; je sais que mon expérience est stérile, mais elle m'aide à éclairer un peu plus mes films (...) Je ne puis me trahir moi-même. Ma morale est...

— *La morale de Nazarin ?*

— Nazarin est tout à fait dans ma ligne morale.

— *Le Nazarin qui échoue ? Le Nazarin qui ne peut rien avec l'Eglise ? Le Nazarin sans soutane qui va par les champs suivi de deux femmes hystériques ?*

— Oui, ce Nazarin-là...

— *Mais pourquoi ? Le Christ...*

— Le Christ, on l'a crucifié après l'avoir condamné. Ne considérez-vous pas cela comme un échec ? Croyez-vous qu'il est possible d'être chrétien au sens *absolu* du mot ?

— *Oui, en se dépouillant de tout, en s'éloignant du monde.*

— Non ! non ! je parle du *monde,* de cette terre où nous sommes maintenant. Si le Christ revenait, ils le crucifieraient à nouveau. On peut être *relativement* chrétien, mais l'être *absolument* pur, l'innocent, est condamné à l'échec. Il est battu d'avance. Je suis sûr que si le Christ revenait, les grands prêtres, l'Eglise, le condamneraient...

— Nazarin, *comme film, me semble ambigu, étrange...*

— Vous avez employé le mot ambigu. Je suis d'accord. Le style est ambigu et c'est pour cela qu'il m'intéresse. Si une œuvre est évidente, elle est terminée pour moi. Quant au problème religieux, je suis convaincu que le « chrétien » dans sa forme pure *absolue,* n'a que faire sur la terre...

— *Et pourquoi ?*

— Parce qu'il n'a pas d'autre voie que celle de la *rébellion,* en ce monde si mal fait.

— *Ce sont les insurgés qui vous intéressent ? Ceux qui doutent ? Ceux qui cherchent ?*

— C'est le mystère qui m'intéresse. Le mystère est l'élément essentiel de toute œuvre d'art. Je ne me lasserai pas de le répéter.

— *Pour vous, qu'est-ce qui est nécessaire pour faire un bon film ?*

— Un bon film doit avoir l'ambivalence de deux choses opposées et parentes. C'est pourquoi j'aimerais beaucoup tourner le *Pedro Paramo* de Juan Rulfo, parce que ce qui m'attire dans l'œuvre de Rulfo est le passage du mystère à la réalité, presque sans transition ; ce mélange de réalité et de fantaisie me plaît beaucoup, mais je ne sais comment le porter au cinéma.

— *A propos de réalité, vous n'avez jamais versé dans le néo-réalisme ?*



Bunuel tourne Nazarin

— Je crois que les deux seuls bons films qu'ait produits le néo-réalisme sont *Umberto D* et *Le Voleur de bicyclette.*

— *Zavattini ?*

— Je l'ai dit en d'autres occasions : Zavattini a élevé au rang de catégorie dramatique des actes totalement anodins. Pour le reste, le néo-réalisme ne m'intéresse pas.

— *Parce que la réalité est décrite avec une trop grande fidélité ?*

— Parce que la réalité est multiple et que pour des hommes différents elle peut avoir mille significations diverses. Je veux avoir

une vision intégrale de la réalité ; je veux entrer dans le monde merveilleux de l'inconnu. Le reste je l'ai à portée de la main, quotidiennement.

(Interview par Elena Poniatowska, *Revista de la Universidad de Mexico,* janvier 1961.)



Quand je fais un film c'est parce que j'ai envie et besoin de le faire, et pas du tout pour faire un scandale. C'était déjà comme ça en 1928 pour *Un Chien andalou.* Quant à *Viridiana* que me reproche-ton ? Dans ce film je suis toujours resté en deçà de ce qui pouvait être dit. Mon héroïne se trouve plus vierge au dénouement qu'elle ne l'était au début.

....

Les imbéciles ont aussi écrit que j'avais fait un « film noir ». A bas les films noirs. Je les déteste *(Bunuel a crié ces mots comme des mots d'ordre).*

....

Le monde étant ce qu'il est chez nous, je ne fais pas mes films pour le « public », je veux dire le public entre guillemets. Si ce « public » est conventionnel, traditionnel, perverti, ce n'est pas sa faute, mais celle de la société. Et il est très difficile, très rare, de pouvoir faire un film qui plaise à la fois au « public » (entre guillemets) et aux amis, aux gens dont le jugement importe pour vous.

....

Le personnage de *Nazarin,* je l'aime bien. C'est un curé. Et puis après ? Il pourrait aussi bien être coiffeur, ou garçon de café. Ce qui m'intéresse en lui c'est qu'il tient à ses idées, qu'elles sont inacceptables pour la société et, qu'après ses aventures avec des prostituées, des voleurs, etc., elles le conduisent à une condamnation sans appel par les forces de l'ordre...

(*Les Lettres Françaises,* 1er juin 1961, interview par Georges Sadoul.)



Francisco Rabal dans Nazarin

LA FORME

J'ai été une fois à New York à un congrès de l'*Association of producers of documentary films* et il y avait là les plus fameux des jeunes compositeurs de films américains. On a présenté *Los Hurdes* et l'un d'eux, enthousiasmé, est venu me demander comment j'avais eu l'idée merveilleuse de mettre une musique de

Brahms. Pourtant je n'avais rien inventé et j'avais trouvé simplement qu'à l'esprit général du film correspondait la musique de Brahms. J'ai mis la *Quatrième Symphonie*... je me souviens, c'étaient quatre disques Brunswick. Tout le monde a été épaté d'une chose aussi simple, presque idiote, parce qu'on recherche toujours les effets et les complications. Personnellement je n'aime pas la musique dans les films, je trouve que c'est un élément lâche, une sorte de truquage, sauf dans certains cas naturellement. J'ai été très étonné de voir dans ce festival des grands films sans musique. Je pourrais vous en citer trois ou quatre où il y avait des fragments de vingt minutes et plus sans aucune musique, par exemple *La Grande Aventure*..., maintenant comme je suis sourd, peut-être que je n'ai pas entendu et qu'il y avait tout le temps un grand orchestre de quatre-vingts musiciens, mais ça m'est égal et cela me prouve que de toute façon le silence aurait été préférable. (...) Dans le film japonais *La Porte de l'Enfer,* la musique est également très spéciale. Je vois donc reflétée dans la production mondiale, la possibilité de supprimer très souvent la musique. Ah ! le silence ! C'est cela qui est impressionnant ! Je n'ai rien découvert sur la musique mais instinctivement je la considère comme un élément parasite qui sert surtout à mettre en valeur des scènes qui n'ont par ailleurs aucun intérêt cinématographique.

(*Cahiers du Cinéma*, juin 1954, *op. cit.*)



— Personnellement, passé cinq semaines, je m'ennuie sur un sujet, vraiment je ne vois pas l'intérêt de « se fixer » longtemps. Après avoir suffisamment répété la scène, deux ou trois « prises » de chaque plan suffisent.

— *Et cependant, même du seul point de vue technique, vos films mexicains sont supérieurs à la majorité des films français.*

— Ah ! oui ? La technique ne pose pas de problèmes pour moi. J'ai horreur des films « de cadrages », je déteste les angles insolites. Avec mon opérateur, il m'arrive de régler un plan superbe et très savant ; on soigne tout, on fignole et au moment de le tourner on pouffe de rire et l'on détruit tout pour le tourner simplement, sans effets de caméra.

— *Il n'empêche que la mise en scène de* El, *de* Subida al Cielo *ou d'*Archibaldo *n'est pas du tout traditionnelle, mais au contraire très inventée... et inventive.*

— Mais je déteste aussi la mise en scène « traditionnelle » : champ, contrechamp, etc. On ne doit pas « se couvrir » en filmant la scène de plusieurs façons et en « se débrouillant » ensuite au montage. J'aime les plans longs, les prises de vues en continuité. Par exemple j'ai bien aimé le travail de Hitchcock dans *La Corde.* Si je tourne deux cent cinquante plans il y aura deux cent cinquante plans dans mon film, pas de gâchis, pas de luxe.

— *La musique, dans vos films, est toujours admirable.*

— Ah ! là ! là ! Je déteste la musique dans les films. Je tends à la supprimer car c'est une trop grande facilité. Combien de films « tiendraient le coup » si l'on en supprimait la musique ? Ceci dit, j'aime aussi la musique de mes films. J'ai tourné récemment *Les Hauts de Hurlevent.* Comme c'est un film que je voulais faire il y a vingt ans et qu'à l'époque j'étais très wagnérien, j'ai mis une heure de Wagner. A présent je n'admets plus la musique que nécessitée par le scénario ; je ne tolère plus la musique soulignante qui accompagne une cavalcade ou qui ponctue une étreinte.

(*Arts*, 21 juillet 1955, *op. cit.*)



— *Si vous aviez un conseil à donner aux réalisateurs de notre « nouvelle vague », quel serait-il ?*

— Je n'aime guère donner de conseils, mais je leur dirais pourtant ceci : « Méfiez-vous de la musique, c'est trop facile de se servir de la musique pour exprimer certains sentiments ou certaines sensations. A force de compter sur la musique on finit par trahir

l'image. » Pour ma part, j'ai renoncé, dans *Nazarin*, à tout accompagnement musical. Et je compte bien dans mes prochains films poursuivre cette expérience.

(*Le Monde*, 16 décembre 1959, *op. cit.*)



Luis Bunuel dirige Tristana

DOCUMENTS

TEXTES SURREALISTES

SUR L'AMOUR

I. Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ?

L.B. Si j'aime, tout l'espoir. Si je n'aime pas, aucun.

II. Comment envisagez-vous le passage de l'*idée d'amour* au *fait d'aimer* ? Feriez-vous à l'amour, volontiers ou non, le sacrifice de votre liberté ? L'avez-vous fait ? Le sacrifice d'une cause que jusqu'alors vous vous croyiez tenu de défendre, s'il le fallait, à vos yeux, pour ne pas démériter de l'amour y consentiriez-vous ? Accepteriez-vous de ne pas devenir celui que vous auriez pu être, si c'est à ce prix que vous deviez de goûter pleinement la certitude d'aimer ? Comment jugeriez-vous un homme qui irait jusqu'à trahir ses convictions pour plaire à la femme qu'il aime ? Un pareil gage peut-il être demandé, être obtenu ?

L. B. 1° Pour moi, n'existe que le fait d'aimer.

2° Je ferais volontiers à l'amour le sacrifice de ma liberté. Je l'ai déjà fait.

3° Je ferais par amour le sacrifice d'une cause, mais cela est à voir sur-le champ.

4° Oui.

5° Je le jugerais très bien. Mais malgré cela je demanderais à cet homme de ne pas trahir ses convictions. J'irais même jusqu'à l'exiger.

III. Vous reconnaîtriez-vous le droit de vous priver quelque temps de la présence de l'être que vous aimez, sachant à quel point l'absence est exaltante pour l'amour, mais apercevant la médiocrité d'un tel calcul ?

L. B. Je ne voudrais pas me séparer de l'être aimé. A aucun prix.

IV. Croyez-vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable ?

L. B. Je ne sais pas.

(Enquête surréaliste, *La Révolution surréaliste*, nº 12, 15 décembre 1929.)

UNE GIRAFE

Cette girafe, de grandeur naturelle, est une simple planche de bois découpée en forme de girafe et qui offre une particularité qui la différencie du reste des animaux du même genre fabriqués en bois. Chaque tache de sa peau, qui, à trois ou quatre mètres de distance, n'offre rien d'anormal, est en réalité constituée soit par un couvercle que chaque spectateur peut très facilement ouvrir en le faisant tourner sur un petit gond invisible placé dans un de ses côtés, soit par un objet, soit par un trou laissant apparaître le jour — la girafe n'a que quelques centimètres d'épaisseur —, soit par une concavité contenant les différents objets qu'on détaille dans la liste ci-dessous.

Il est à remarquer que cette girafe ne prend véritablement son sens que lorsqu'elle est entièrement réalisée, c'est-à-dire, quand chacune de ces taches remplit la fonction à laquelle elle est destinée. Si cette réalisation est très dispendieuse *elle n'en reste, pour cela, pas moins possible.*

TOUT EST ABSOLUMENT REALISABLE

Pour cacher les objets qui doivent se trouver derrière l'animal, il faudra placer celui-ci devant un mur noir de dix mètres de hauteur sur quarante de longueur. La surface du mur doit être intacte. Devant ce mur il faudra entretenir un jardin d'asphodèles, dont les dimensions seront les mêmes que celles du mur.

CE QUI DOIT SE TROUVER DANS CHAQUE TACHE DE LA GIRAFE

Dans la première : L'intérieur de la tache est constitué par un petit mécanisme assez compliqué ressemblant beaucoup à celui d'une montre. Au milieu du mouvement des roues dentées tourne vertigineusement une petite hélice. Une légère odeur de cadavre se dégage de l'ensemble. Après avoir quitté la tache, prendre un album qui doit se trouver par terre aux pieds de la girafe. S'asseoir dans un coin du jardin et feuilleter cet album qui présente des dizaines de photos de très misérables et toutes petites places désertes. Ce sont celles de vieilles villes castillanes : Alba de Tormes, Soria, Madrigal de las Altas Torres, Orgaz, Burgo de Osma, Tordesillas, Simancas, Sigüenza, Cadalso de los Vidrios et surtout Toledo.

Dans la deuxième : A condition de l'ouvrir à midi, comme le précise l'inscription extérieure, on se trouve en présence d'un œil de vache dans son orbite, avec ses cils et sa paupière. L'image du spectateur se reflète dans l'œil. La paupière doit tomber brusquement, mettant fin à la contemplation.

Dans la troisième : En ouvrant cette tache, on lit, sur un fond de velours rouge, ces deux mots :

AMERICO CASTRO[1]

Les lettres étant détachables, on pourra se livrer avec elles à toutes les combinaisons possibles.

Dans la quatrième : Il y a une petite grille, comme celle d'une prison. A travers la grille, on entend les sons d'un véritable *orchestre* de cent musiciens jouant l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*.

Dans la cinquième : Deux boules de billard tombent à grand fracas dès l'ouverture de la tache. A l'intérieur de celle-ci ne reste plus, debout, qu'un parchemin roulé, entouré d'une ficelle ; le dérouler afin de pouvoir lire ce poème :

A RICHARD CŒUR DE LION

Du chœur à la cave, de la cave à la colline, de la colline à l'enfer, au sabbat d'agonies de l'hiver.

Du chœur au sexe de la louve qui fuyait dans la forêt sans temps du Moyen Age.

Verba vedata sunt fodido en culo et puto gafo, *c'était le tabou de la première cabane dressée dans le bois infini, c'était le tabou de la déjection de la chèvre d'où sortirent les foules qui élevèrent les cathédrales.*

Les blasphèmes flottaient dans les marécages, les tourbes tremblaient sous le fouet des évêques de marbre mutilés, on employait les sexes féminins pour mouler des crapauds.

Avec le temps reverdissaient les religieuses, de leurs côtés secs poussaient des branches vertes, les incubes leur faisaient de l'œil tandis que les soldats pissaient dans les murs du couvent et que les siècles grouillaient dans les plaies des lépreux.

1. Professeur à l'université de Madrid, ex-ambassadeur à Berlin.

Des fenêtres pendaient des grappes de nonnes sèches qui produisaient, à l'aide du tiède vent printanier, une suave rumeur d'oraison.

J'aurai à payer mon écot, Richard Cœur de Lion, fodido en puto gafo.

Dans la sixième : La tache traverse de part en part la girafe. On contemple alors le paysage à travers le trou ; à une dizaine de mètres, ma mère — Mme Bunuel — habillée en blanchisseuse, est agenouillée devant un petit ruisseau en train de laver le linge. Quelques vaches derrière elle.

Dans la septième : Une simple toile de vieux sac salie de plâtre.

Dans la huitième : Cette tache est légèrement concave et se trouve couverte de poils très fins, frisés, blonds, pris au pubis d'une jeune adolescente danoise aux yeux bleus très clairs, potelée de corps, à la peau brûlée par le soleil, de toute innocence et candeur. Le spectateur devra souffler suavement sur les poils.

Dans la neuvième : A la place de la tache on découvre un gros papillon nocturne obscur, avec la tête de mort entre les ailes.

Dans la dixième : A l'intérieur de la tache une appréciable quantité de pâte à pain. On est tenté de la pétrir entre ses doigts. Des lames de rasoir très bien dissimulées mettront en sang les mains du spectateur.

Dans la onzième : Une membrane en vessie de porc remplace la tache. Plus rien. Prendre la girafe et la transporter en Espagne pour la placer au lieudit « Masada del Vicario », à sept kilomètres de Calanda, au sud de l'Aragon, la tête dirigée vers le nord. Crever d'un coup de poing la membrane et regarder par le trou. On verra une maisonnette très pauvre, blanchie à la chaux, au milieu d'un paysage désertique. Un figuier est placé à quelques

mètres de la porte, en avant. Au fond, des montagnes pelées et des oliviers. Un vieux laboureur sortira peut-être, à cet instant, de la maison, pieds nus.

Dans la douzième : Une très belle photo de la tête du Christ couronné d'épines, mais RIANT AUX ECLATS.

Dans la treizième : Au fond de la tache une très belle rose plus grande que nature fabriquée avec des pelures de pommes. L'andrœcie est en viande sanglante. Cette rose deviendra noire quelques heures après. Le lendemain pourrira. Trois jours plus tard, sur les restes apparaîtra une légion de vers.

Dans la quatorzième : Un trou noir. On entend ce dialogue chuchoté avec une grande angoisse :

VOIX DE FEMME : *Non, je t'en supplie. Ne gèle pas.*

VOIX D'HOMME : *Si, il le faut. Je ne pourrais pas te regarder en face.* (On entend le bruit de la pluie.)

VOIX DE FEMME : *Je t'aime tout de même, je t'aimerai toujours, mais ne gèle pas.* NE... GELE... PAS. (Pause.)

VOIX D'HOMME (très bas, très doux) : *Mon petit cadavre...* (Pause. On entend un rire étouffé.)

Une lumière très vive se fait brusquement à l'intérieur de la tache. A cette lumière, on voit quelques poules qui picorent.

Dans la quinzième : Une petite fenêtre à deux battants construite à l'imitation parfaite d'une grande. Il en sort tout à coup une épaisse bouffée de fumée blanche, suivie, quelques secondes plus tard, d'une explosion éloignée. (Fumée et explosion doivent être comme celles d'un canon, vues et entendues à quelques kilomètres de distance.)

Dans la seizième : En ouvrant la tache on voit à deux ou trois mètres une *Annonciation* de Fra Angelico, très bien encadrée et



Tristana, *avec (un peu de) Fernando Rey ; ou Bunuel tel qu'en lui-même son éternelle jeunesse le change...* ▸

éclairée, mais dont l'état est pitoyable : déchirée à coups de couteau, gluante de poix, la figure de la Vierge soigneusement souillée avec des excréments, les yeux crevés par des aiguilles, le ciel portant en caractères très grossiers l'inscription : A BAS LA MERE DU TURC.

Dans la dix-septième : Un jet de vapeur très puissant jaillira de la tache au moment de son ouverture et aveuglera affreusement le spectateur.

Dans la dix-huitième : L'ouverture de la tache provoque la chute angoissante des objets suivants : aiguilles, fil, dé, morceaux d'étoffe, deux boîtes d'allumettes vides, un morceau de bougie, un jeu de cartes très vieux, quelques boutons, des flacons vides, des grains de Vals, une montre carrée, une poignée de porte, une pipe cassée, deux lettres, des appareils orthopédiques et quelques araignées vivantes. Le tout s'éparpille de la manière la plus inquiétante (Cette tache est la seule qui symbolise la mort.)

Dans la dix-neuvième : Une maquette de moins d'un mètre carré derrière la tache, représentant le désert du Sahara sous une lumière écrasante. Couvrant le sable, cent mille petits maristes en cire, le tablier blanc se détachant sur la soutane. A la chaleur, les maristes fondent peu à peu. (Il faudra avoir plusieurs millions de maristes de réserve.)

Dans la vingtième : On ouvre cette tache. Rangés sur quatre planches on voit douze petits bustes en terre cuite, représentant Mme...[1] merveilleusement bien faits et ressemblants, malgré leurs dimensions d'environ deux centimètres. A la loupe on constatera que les dents sont faites en ivoire. Le dernier petit buste a toutes les dents arrachées.

(*Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 15 mai, 1933.)

1. Je ne puis révéler ce nom.

POINTS DE VUE

Critiques et témoignages

JACQUES B. BRUNIUS

LA LUCIDITÉ PROPRE AUX POÈTES *(Un Chien andalou)*

Le « siècle de l'œil » annoncé par certain littérateur avec ces allures de prophète qui sont bien le sommet du ridicule a tout juste duré le temps d'une plaisanterie ! Dans la première minute de son film, Bunuel d'un coup de rasoir enfonce dans les orbites leurs yeux luisants, aux voyeurs-de-belles-photos, aux amateurs-de-tableaux, aux chatouilleux-de-la-rétine. Aucune confusion possible d'ailleurs, la suite ne vise jamais à l'harmonie.

Luis Bunuel, tout pittoresque mis à part, possède ce qui peut nous séduire dans le caractère espagnol à travers la vérole de l'esprit latin, je veux dire une violence sans espoir, un enthousiasme à crever les barrières sans but, cette force vive qui entraîne les hommes véritables vers les problèmes les plus angoissants. De métamorphose en métamorphose, de disparition en disparition, il se sert de notre œil pour nous mettre sans cesse en présence de lui-même et de nous-mêmes.

On vantera son imagination et sa cocasserie. Ce sont toujours les mêmes qui s'y trompent. Il n'y a pas ici d'invention, mais seulement la lucidité propre aux poètes qui permet de déceler sous les apparences quelques points de contact dramatiques, entre l'esprit et le monde, quelques combinaisons insolites, mais vraies.

L'enchaînement des faits rappelle la nécessité absurde, mais implacable du rêve, dans la mesure où l'association des idées et des images y paraît automatique.

(*Cahiers d'Art*, juin 1929.)

JEAN VIGO

VOIR D'UN AUTRE ŒIL

Un Chien andalou est une œuvre capitale à tous les points de vue : sûreté de la mise en scène, habileté des éclairages, science parfaite des associations visuelles et idéologiques, logique solide du rêve, admirable confrontation du subconscient et du rationnel.

(...) Pris sous l'angle sujet social, *Un Chien andalou* est un film précis et courageux.

En passant, je me permettrai de vous faire remarquer que c'est là genre de film assez rare.

(...) Pour comprendre la signification du titre de ce film, il est nécessaire de se rappeler que M. Bunuel est espagnol.

Un chien andalou hurle, qui donc est mort ?

Elle est soumise à dure épreuve, notre veulerie, qui nous fait accepter toutes les monstruosités commises par les hommes lâchés sur la terre, quand nous ne pouvons supporter sur l'écran la vision d'un œil de femme coupé en deux par un rasoir. Serait-ce spectacle plus affreux que celui offert par un nuage voilant la lune et son plein ?

Tel est le prologue, il faut avouer qu'il ne saurait nous laisser indifférents. Il nous assure que, dans ce film, il s'agira de voir d'un autre œil que de coutume, si je puis dire.

Tout le long du film, la même poigne nous secoue.

Nous pouvons voir dès la première image, sous l'aspect d'un enfant grandi trop vite et qui va par la rue, à bicyclette, le guidon libre, les mains sur les cuisses, des mantelets de toile blanche un peu partout et qui lui sont comme autant d'ailes, nous pouvons voir, dis-je, notre candeur, qui tourne à la lâcheté, aux prises avec le monde que nous acceptons (on a le monde que l'on mérite), ce monde de préjugés surfaits, de renoncements à soi-même et de regrets tristement romanesques.

M. Bunuel est une fine lame et qui ignore le coup de Jarnac.

Une botte aux cérémonies macabres, à cette ultime toilette d'un être, qui n'est déjà plus et dont seule la poussière pèse au creux du lit.

Une botte à ceux qui ont souillé l'amour dans le viol.

Une botte au sadisme, dont la badauderie est la forme la plus déguisée.

Et tirons un peu sur les ficelles de la morale, que nous nous passons au cou. Voyons un peu ce qui est au bout.

Un bouchon, voici au moins un argument de poids.

Un melon, pauvre bourgeoisie.

Deux frères de l'Ecole Chrétienne, pauvre Christ !

Deux pianos à queue, bourrés de charognes et d'excréments, pauvre sensiblerie.

Enfin, l'âne en gros plan, nous l'attendions.

M. Bunuel est terrible.

Honte à ceux qui tuèrent sous la puberté ce qu'ils auraient pu être et qu'ils cherchent tout le long du bois et de la grève, où la mer rejette nos souvenirs et nos regrets, jusqu'au dessèchement de ce qu'ils sont au printemps venu.

Cave canem... Prenez garde au chien, il mord.

Tout ceci dit en évitant l'analyse trop sèche, image par image, qui est chose impossible pour un bon film, dont il faut respecter la sauvage poésie, et dans le seul espoir de vous donner l'envie de voir ou de revoir *Un Chien andalou*.

(Présentation de *A propos de Nice*, 14 juin 1930.)



L'Age d'Or. *« L'édifice tout entier de la société est mis en pièces… »*

DIVINE ORGIE *(L'Age d'Or)*

Je ne sais rien de ses précurseurs. Je le vois debout seul sur un pic himalayen, tournoyant dans les nuages. Je le vois, la foudre dans les deux mains, dansant au bord d'un gouffre. Loin au-dessous je vois la foule grondante, vociférante, blasphémant d'abord et priant ensuite, j'entends le roulement du déluge, je sais que tout sera détruit — l'homme, ses créations, ses mythes, ses dieux... tout.

Il a étudié comme un entomologiste ce que nous appelons l'amour, afin de dévoiler sous l'idéologie, la mythologie, les platitudes et les phraséologies, la totale et cruelle machinerie du sexe. Il met en évidence pour nous les métabolismes aveugles, les poisons secrets, les réflexes mécaniques, les distillations glandulaires, les étroites imbrications de forces qui, en la vie, unissent l'amour et la mort. Une métempsychose bio-chimique où l'individu périt pour que survive l'espèce.

Quelle importance alors que la République de France soit anéantie, que le capitalisme soit décapité, que le christianisme soit déchiqueté ? Violence, destruction, avilissement, blasphème, perversion, etc. Dans une création de premier ordre, dans une marche qui n'est pas moins épique que les légendes homériques et la Saga des Nibelungen, ces éléments sont essentiels. L'édifice tout entier de la société est mis en pièces, couche par couche, fibre par fibre ; on nous donne à voir les nerfs et les vaisseaux sanguins, les organes internes, l'articulation de la structure squelettique.

Cela est-il de l'art ? Qui s'en soucie ? Les imbéciles appelleront cela surréalisme et s'en iront en mâchonnant des définitions. Bien sûr cela n'est pas de l'art. Art est un mot de passe. C'est une divine orgie en face de la plus divine orgie connue de l'homme : le sexe. Cela commence avec des scorpions qui luttent au milieu des rochers, et se termine avec une croix ornée de beaux scalps féminins. Il y a un certain comte de Blangis qui est le diable déguisé en Jésus-Christ et il y a d'autres personnages, bien connus des astucieux, qui de notoriété publique ne sont ni celui-ci ni celui-là. Il y a les principaux protagonistes, Lya Lys et Gaston Modot. Il y a un aveugle qui est maltraité, il y a un chien qui reçoit un coup de pied dans l'estomac, il y a un garçon qui est frappé à tour de bras par son père, il y a une vieille douairière qui est souffletée, il y a un clown en vêtement sacerdotal qui joue du violon, il y a...

Est-il nécessaire de dire qu'il y a dans ce film des scènes qui n'ont jamais été imaginées auparavant ? Il y a une scène, par exemple, qui par un suprême tour de force achève le miracle de divine poésie. J'extrais du programme :

Il est inutile d'ajouter qu'un des points culminants de la pureté de ce film nous semble cristallisé dans la vision de l'héroïne dans les cabinets, où la puissance de l'esprit arrive à sublimer une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et solitude.

Il y a un *paso-doble* qui amène le film à un terme éclatamment triomphant. Nouveau dans sa simplicité, il serait inimaginable par un autre que le fou Lear. En participant aux orgasmes de Wagner il sonne le glas de la race. L'homme est condamné à périr ; il a trahi ses instincts, il a tout sacrifié à l'intelligence. Alors qu'il se regarde lui-même comme le sommet de la création, Bunuel le montre en minéral, en végétal, en animal — comme une entité organique composée de tous les éléments, comme une entité contradictoire, comme temple et comme asile, comme fleur et comme insecte, comme bête et comme clown.

L'intelligence de l'homme dépasse immensément ses organes ; elle les submerge ; elle leur demande l'impossibilité et l'absurde ; de là, les chemins de fer, le télégraphe, le microscope, et tout ce qui multiplie la puissance d'organes devenus rudimentaires devant les exigences du cerveau, notre maître. Il a demandé aussi aux organes sexuels plus qu'ils ne pouvaient donner ; et c'est pour les

satisfaire que furent inventés ces gestes qui jettent sur le lit de l'amour tant de fleurs et tant de rêves.

Qu'a fait l'homme de ses instincts ? Il les a reniés. La somme de toutes ses lois, de tous ses codes, principes, moralités, totems et tabous, qu'a-t-elle produit ? De la stérilité. De la mort. Du néant. Il y a parmi les formes inférieures de la vie des êtres qui demeurent unis par le coït pendant des semaines consécutives ; il y a des créatures qui, apparemment dépourvues de ce qu'on peut appeler des organes sexuels, trouvent néanmoins dans un simple contact une extase qui dépasse tout ce que l'imagination peut concevoir ; il y a, dans certaines espèces, de tels défauts de conformation des organes physiques de reproduction que l'acte du coït, lorsqu'il est accompli, ne devient rien de moins qu'un prodige. Plus bas que l'homme la vie fleurit avec une virulence pleine de prodigalité. Le but est la reproduction, la perpétuation ; la mort est un épisode. La multitude va son chemin ; l'individu périt. A la suprême étape du drame, si puissant est parfois l'instinct que le mâle s'offre lui-même, non seulement comme pouvoir fécondant mais comme nourriture.

Anatole France dit : « *J'aurais fait les hommes et les femmes, non point à la ressemblance des grands singes comme ils sont en effet, mais à l'image des insectes qui, après avoir vécu chenilles, se transforment en papillons et n'ont, au terme de leur vie, d'autre souci que d'aimer et d'être beaux. J'aurais mis la jeunesse à la fin de l'existence humaine. Certains insectes ont, dans leur dernière métamorphose, des ailes et pas d'estomac. Ils ne renaissent sous cette forme épurée que pour aimer une heure et mourir.* »

La condition d'homme civilisé est une condition ignoble. Il chante son chant du cygne sans avoir la joie d'être cygne. Il a été épuisé par son intelligence. Enchaîné, étranglé et mutilé par ses propres conventions. Embourbé dans son art, étouffé par sa religion, paralysé par sa sagesse. Ce qu'il exalte n'est pas la vie, puisqu'il a perdu le rythme de la vie, mais la mort. Ce à quoi il voue un culte est pourriture et putréfaction. Ses institutions sont en faillite, son cerveau est malade. L'organisme tout entier de la

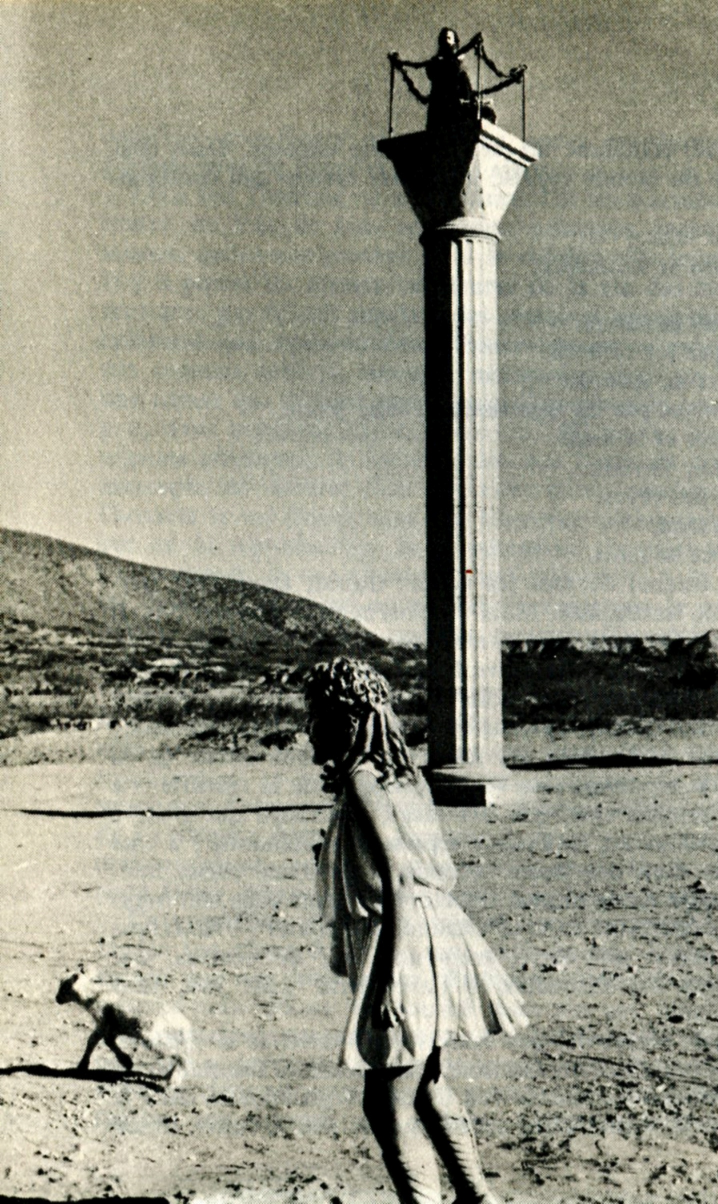
société est infecté. L'homme lui-même est une maladie. Dans chaque grande ville du monde civilisé il y a des savants qui conférencient sur :

La mort de la lune.
L'homme avant sa naissance.
L'ignorance.
La certitude de la survie.
La guérison par les réflexes.
Les chercheurs de jeunesse.
Le rajeunissement par les injections de sang jeune.
Les découvertes et la foule.
On peut prévoir l'avenir.
L'explication des rêves.
Freud et l'enfance.
L'homme après sa mort.

Ils appellent Bunuel de tous les noms : traître, anarchiste, pervers, diffamateur, iconoclaste. Mais ils n'osent pas l'appeler fou. Il est vrai, c'est la folie qu'il décrit, mais ce n'est pas sa folie à lui. Ce chaos puant qui pour une brève heure ou tout comme s'amalgame sous sa baguette, c'est la folie de la civilisation, le constat des réalisations de l'homme après dix mille années de raffinement.

Le pays qui le siffle dans les salles est la fleur même de la culture, la grande république de l'intelligence et de la stérilité. La France, qui ne produit rien, que des idées, la France qui a élevé l'amour au rang d'un art, la France représente l'humanité ; à côté d'elle les Italiens sont des lapins féconds, mais d'une classe inférieure ; l'Allemagne est le monde insecte, déroutant dans son organisation, incompréhensible dans sa cruauté, son amour ; l'Amérique n'est pas exactement une terre, mais une mer de neutres, une couvée d'onanistes — fécondant à l'aveuglette, sans joie, sans émotion.

C'est une chose pitoyable, que nous soyons devenus si raffinés. Nous devrions revenir au cannibalisme. Nous sommes incapables de supporter un moment de plus la vue de crânes grimaçants dans le calme torturé de la mort. Avant même qu'elle soit devenue froide


Simon du désert

nous saisissons la tête décollée d'un porc ou d'un agneau et nous la gonflons à l'air comprimé. Nous exigeons que quand les choses sont apportées sur le plat elles fassent venir l'eau à la bouche.

Attila, César, Napoléon, ont-ils demandé l'âge, le sexe, la nationalité des massacrés ? Ainsi Bunuel, maniant les matériaux bruts, ne s'inquiète pas outre mesure, il n'hésite pas, dans son ardent appétit de création, à transpercer, à fracasser, à déchirer, à décimer. Il est le premier homme à avoir saisi le moyen de l'écran et à l'avoir utilisé le plus totalement. Il montre ce qui nous a jusqu'ici été refusé, non pour choquer mais pour convaincre.

Sa violence est une catharsis. Il n'y a pas une miette de dépravation en elle. Ses imprécations sont plus pures que les hymnes de l'Eglise chrétienne. S'il utilise la musique de Wagner c'est seulement parce que ses oreilles sont accordées à son puissant blasphème. Il n'est abusé par rien, pas même les charmes factices de l'art.

Ils prendraient Bunuel et le crucifieraient ou, du moins, le brûleraient sur le bûcher. Il mérite la plus grande reconnaissance que l'homme puisse vouer à l'homme.

(*The new Review,* Ed. Putnam, Paris, 1931.)

ANDRÉ BRETON

L'AMOUR TOTAL

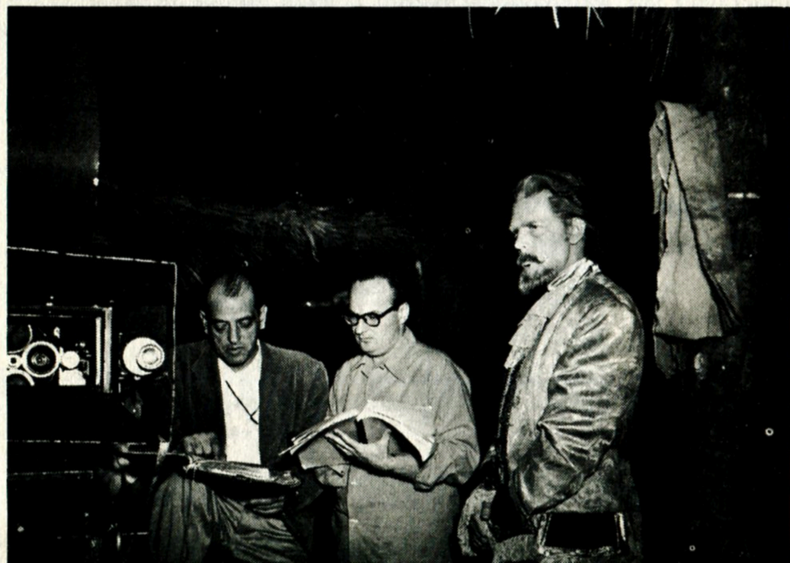
L'Age d'Or. (...) Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage[1] et les violentes

1. Non plus la seule, mais une des deux seules depuis que m'a été révélé cet autre film prodigieux, triomphe de la pensée surréaliste, qu'est *Peter Ibbetson.*

réactions auxquelles ses représentations de Paris ont donné lieu n'ont pu que fortifier en moi la conscience de son incomparable valeur. L'amour, en tout ce qu'il peut avoir pour deux êtres d'absolument limité à eux, d'isolant du reste du monde, ne s'est jamais manifesté d'une manière aussi libre, avec tant de tranquille audace. La stupidité, l'hypocrisie, la routine ne pourront faire qu'une telle œuvre n'ait vu le jour, que sur l'écran un homme et une femme n'aient infligé au monde tout entier dressé contre eux le spectacle d'un amour exemplaire. Dans un tel amour existe bien en puissance un véritable *âge d'or* en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités *futures.* C'est sur lui que j'ai toujours approuvé Bunuel et Dali d'avoir mis l'accent.

(*L'Amour Fou,* Ed. Gallimard, 1937.)

Tournage de Robinson Crusoë, *Mexico 1952. A droite, Dan O'Herlihy*



OCTAVIO PAZ

LA TRADITION D'UN ART PASSIONNEL ET FEROCE

Quelques-uns des films de Bunuel (*L'Age d'Or, Los Olvidados, Robinson,* et maintenant *Nazarin*), sans cesser d'être du cinéma, nous rapprochent d'autres régions de l'esprit, de certaines gravures de Goya, d'un certain poème de Quevedo ou de Péret, d'un passage du marquis de Sade, d'un morceau de Valle Inclan, d'un épisode de *Cervantès*... Ces films peuvent être goûtés et jugés en tant que cinéma, mais aussi comme quelque chose appartenant à l'univers plus large et permanent de ces œuvres, précieuses entre toutes, dont l'objet est aussi bien de nous révéler la réalité humaine que de nous indiquer une voie pour la dépasser. Malgré les obstacles que le monde actuel oppose à de semblables entreprises, la tentative de Bunuel se déploie sous l'arc double de la beauté et de la rébellion.

(*Les Lettres Françaises,* 24 novembre 1960.)

FREDDY BUACHE

UNE AVANT-GARDE RÉVOLUTIONNAIRE

Les œuvres complètes de Bunuel ne se limiteraient-elles qu'à un seul film — *L'Age d'Or* — que cet auteur aurait déjà droit à notre plus vive reconnaissance. Car après avoir réalisé l'étrange délire d'*Un Chien andalou,* il a jeté avec *L'Age d'Or* le seul vrai cri, le plus inimitable hurlement en faveur de la liberté humaine de toute l'histoire du cinéma. Ce film brille d'un éclat incomparable

au ciel du septième art : c'est l'étoile sur laquelle tous les cinéastes, épris d'indépendance à l'égard des idées reçues, ou à l'égard des bons sentiments routiniers, peuvent et pourront toujours orienter leur difficile navigation dans les eaux troubles d'un moyen d'expression constamment dépossédé de sa force de frappe spécifique par la collusion du capitalisme et du vertuisme réactionnaire. Film-cri et film-blasphème, *L'Age d'Or* joint à la protestation véhémente la provocation la plus déflagrante et fait déferler à plein écran les cyclones de l'amour fou. Il brise les tabous des traditions rassurantes, les douces illusions du confort moral établi sur des croyances qui aliènent l'homme au lieu de le glorifier. Sa valeur première réside dans une attaque qui ne s'épuise pas au niveau de la forme et qui ne craint pas de remuer outrageusement le fond. Cette attitude généreuse et lucide peut véritablement être considérée comme celle d'un combattant d'avant-garde et justement, pour cette exacte raison, elle ne peut pas être confondue avec les exercices de style que les historiens nomment « la première avant-garde française ». Ces jeux d'esthètes, en effet, se complaisaient dans un exhibitionnisme intellectuel sans rapport avec la chirurgicale opération bunuelienne ; ils n'apportaient que d'élégantes ou surprenantes moulures au décorum bourgeois, influençaient la mode et n'accordaient une importance singulière qu'aux dépaysements dans un merveilleux superficiel, à une sorte d'exotisme du goût et de la qualité, ainsi qu'à un onirisme facile, ornemental, lié à un engouement enfantin, pour les prouesses techniques : angles recherchés, miroirs déformants, ralentis, ivresse des surimpressions.

Au contraire, l'avant-garde de Bunuel est révolutionnaire, dans le sens fort, destructif et reconstructif, qu'implique ce terme. Fondée sur la révolte, sur la haine du mensonge pieux ou non, elle fait confiance à l'homme libéré des fausses idoles et postule que le monde peut et doit être changé. Cette avant-garde-là conservera sa raison d'être, son actualité permanente, son prodigieux ferment d'espérance, son explosive et scandaleuse beauté tant que la société qui l'a nourrie et contre laquelle elle se retourne continuera d'être ce qu'elle est : dirigée par des principes idéaux dont la fonction

générale officielle consiste à masquer la réalité profonde des phénomènes.

(*Premier Plan*, octobre 1960.)

MICHEL PICCOLI

UNE PUISSANCE SOLITAIRE

C'est un cinéaste hors de son monde parce qu'il n'a jamais pu comprendre les contraintes du commerce cinématographique. Ou bien il feint de les ignorer. Il ne sait pas naviguer dans ce monde simplement. Il ne prétend pas lutter contre un certain cinéma, c'est simplement un poète qui a des exigences d'homme de son temps.

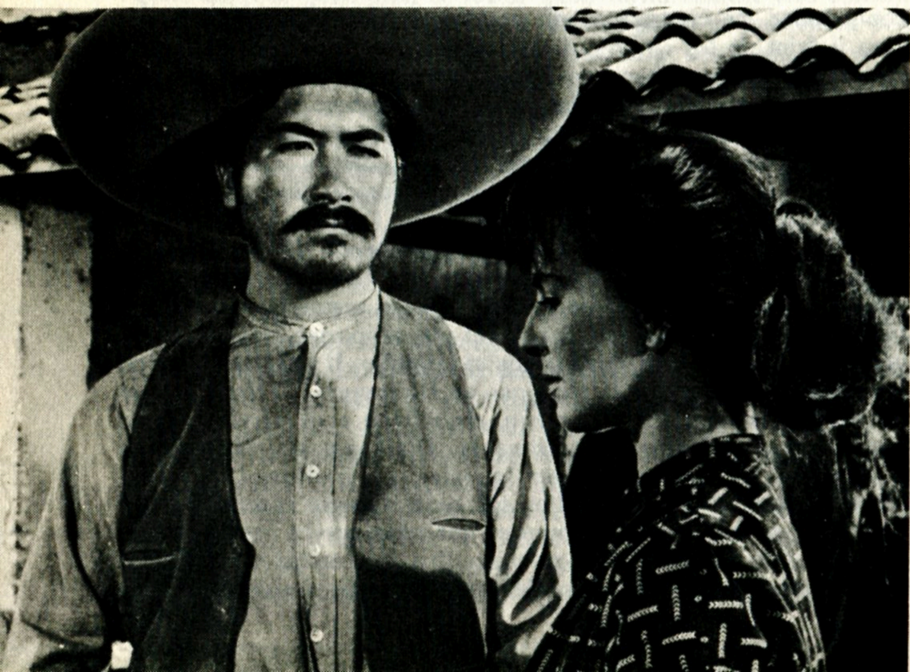
Son respect, son amour de l'humain. Il n'aime pas voir le monde en mondanité mais il est humble devant chacun. Il ne s'attendrit pas non plus, il est toujours lucide. Son astuce, son humour, sa grande politesse étonnent ; ils l'aident à vivre. C'est rare. Je l'ai vu faire demi-tour précipitamment devant une personne dont il admire l'œuvre, mais qui dans la vie s'est « malhonnêtement comportée ». Il ne voulait pas lui serrer la main ni lui faire l'affront de la refuser. Il ne peut pas supporter les êtres qui le mettent mal à l'aise. Il rentre dans sa coquille. Il abandonne. C'est une puissance solitaire. Il n'est pas un surhomme ; il lâche devant ce qui le rebute et le voilà malin, diabolique et il parvient à son but. Il a aussi horreur du scandale. D'ailleurs ses films ne se veulent pas scandaleux ; ils sont humains, profondément, puissamment, comme lui. Est-ce que l'on sait qu'il respecte la foi d'autrui ? Je l'ai vu ne pas pouvoir supporter une plaisanterie irrespectueuse vis-à-vis d'un Mexicain par exemple. Il a été troublé par le christianisme et il le sera toujours. Cela fait partie de son débat. Serait-

il le seul ? Il voit les hommes souffrir avec leur foi, leur foi qui ne les sauve pas. Son œuvre n'est pas introspective, elle proclame ce qu'il voit et le montre. Avec quelle franchise et quelle clarté ! Tant au point de vue de l'intrigue que de sa technique pure. Voilà ce qui surprend et ce qui « choque ». Son œuvre est touchante et humble, on l'oublie.

Le privilège que j'ai n'est pas de pouvoir parler de Bunuel, mais de l'avoir découvert, celui aussi de l'avoir aidé dans son travail en me mettant à la disposition de son cœur, il en a autant que d'« idées ».

(Inédit.)

Nazarin



Catherine Deneuve et Fernando Rey dans Tristana

Catherine Deneuve
dans *Tristana*

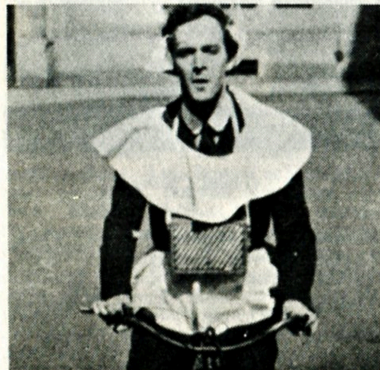
FILMOGRAPHIE

1926

Assistant-réalisateur de Jean Epstein pour **Mauprat.**

1927

Assistant-réalisateur de Mario Nalpas et Etiévant pour **La Sirène des Tropiques.**



Un Chien andalou

1928

Assistant-réalisateur de Jean Epstein pour **La Chute de la Maison Usher.** Réalisateur de **Un Chien andalou.** *Nationalité :* Française. — *Prod. :* Luis Bunuel et Salvador Dali. — *Scén. :* Luis Bunuel et Salvador Dali. — *Mus. :* Fragments de *Tristan et Iseut*, de Richard Wagner. — *Int. :* Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles, Salvador Dali, Luis Bunuel.

1930

Réalisateur de **L'Age d'Or.** *Nationalité :* Française. — *Prod. :* Vicomte de Noailles. — *Scén. :* Luis Bunuel. — *Mus. :* Fragments d'œuvres de Beethoven et Wagner. — *Mus. originale* de Georges van Parys. — *Int. :* Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert.

1932

Réalisateur de **Las Hurdes (Terre sans Pain).** *Nationalité :* Espagnole. — *Prod. :* Ramon Acin. — *Assist. réal. :* Pierre Unik, Sanchez Ventura. — *Comment. :* Pierre Unik. — *Im. :* Eli Lotar. — *Mus. :* Fragments de la *Quatrième Symphonie* de Brahms.

1933-1935

Travaux de doublage pour la Paramount à Paris.

1935

Supervision de co-productions et de doublages pour la Warner Bros en Espagne. Producteur exécutif de **Don Quintin el Amargao.** *Nationalité :* Espagnole. — *Prod. :* Filmofono. — *Réal. :* Luis Marquina. Producteur exécutif de *La hija de Juan Simon. Nationalité :* Espagnole. — *Prod. :* Filmofono. — *Réal. :* José Luis Saenz de Heredia.

1936

Producteur exécutif de **Quien me quiere a mi ?** *Nationalité :* Espagnole. — *Prod. :* Filmofono. — *Réal. :* José Luis Saenz de Heredia. Producteur exécutif de *Centinela ! Alerta ! Nationalité :* Espagnole. — *Prod. :* Filmofono. — *Réal. :* Jean Grémillon.

1937

Collaboration au documentaire **L'Espagne loyale en armes.** En France : Supervision de **Espagne 39** de J.-P. Le Chanois.

1938

Etats-Unis. — Réalisateur de documentaires pour le « Museum of Modern Art » de New York.

1940

Supervision de versions espagnoles à la M.G.M.

1942

Réalisateur de documentaires sur l'armée américaine.

1944-1946

Travaux aux studios de doublage de la Warner Bros.

1946

Projet non réalisé : tournage en France de **La Maison de Bernarda,** d'après la pièce de Federico Garcia Lorca.

1947

AU MEXIQUE, engagé par le producteur Oscar Dancigers. Réalisateur de **Gran Casino (ex- En el vieio Tampico).**



Grand Casino

Nationalité : Mexicaine. — *Prod. :* Anahuac (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Michel Weber. — *Adapt. :* Mauricio Magdaleno. — *Dial. :* Javier Mateos. — *Im. :* Jack Draper. — *Mus. :* Manuel Esperon. — *Déc. :* Javier Torrès. — *Mont. :* Gloria Schoeman. — *Int. :* Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Agustin Isunza, etc.

1949

Réalisateur de **El Gran Calavera. (Le Grand Noceur)** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Ultramar Films (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Raquel Rojas et Luis Alcoriza d'après une comédie d'Adolfo Torrado. — *Im. :* Ezequiel Carrasco. — *Mus. :* Manuel Esperon. — *Déc. :* Luis Moya et Dario Cabanas. — *Int. :* Fernando Soler, Charito Granados, Ruben Rojo, Andres Soler, Maruja Grifell, Gustavo Rojo, Luis Alcoriza, etc.



Le Grand Noceur

1950

Réalisateur de **Los Olvidados (Pitié pour eux).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Ultramar Films (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Luis Bunuel et Luis Alcoriza. — *Im. :* Gabriel Figueroa. — *Mus. :* Rodolfo Halffter, sur des thèmes de Gustavo Pitaluga. — *Déc. :* Edward Fitzgerald. — *Son :* José B. Carles. — *Mont. :* Carlos Savage. — *Int. :* Estela Inda, Miguel Inclan, Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Hector Lopez Portillo, Salvador Quiros, Victor Manuel Mendoza. Prix de la meilleure réalisation au Festival de Cannes 1951. — Prix de la Critique Internationale.

Réalisateur de **Susana (ex- Demonio y Carne) (Susana la perverse).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Internacional cinematografica (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Jaime Salvador, d'après une œuvre de Manuel Reachi. — *Im. :* José Ortiz Ramos. — *Mus. :* Raul Lavista. — *Déc. :* Gunter Gerzso. — *Son :* Nicolas de La Rosa. — *Int. :* Rosita Quintana, Fernando Soler, Victor Manuel Mendoza, Matilde Palau.

1951

Réalisateur de **La Hija del engaño (Don Quintin el amargao). (Don Quintin l'amer)** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Ultramar Films (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Raquel Rojas et Luis Alcoriza, d'après une œuvre de Carlos Arniches. — *Im. :* José Ortiz Ramos. — *Mus. :* Manuel Esperon. — *Déc. :* Edward Fitzgerald. — *Son :* Edwardo Arjona. — *Int. :* Fernando Soler, Alicia Caro, Ruben Rojo, Nacho Contra, Fernando Soto, Lily Aclemar.

Réalisateur de **Una mujer sin amor.** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Internacional Cinematografica (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Jaime Salvador,



Don Quintin l'amer

d'après le roman de Guy de Maupassant *Pierre et Jean.* — *Im. :* Raul Martinez Solares. — *Mus. :* Raul Lavista. — *Int. :* Rosario Granados, Julio Villareal, Tito Junco, Joaquin Cordero.

Réalisateur de **Subida al cielo (La montée au ciel).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Isla (Manuel Altolaguirre). — *Scén. :* Manuel Altolaguirre. — *Im. :* Alex Philipps. — *Mus. :* Gustavo Pittaluga. — *Déc. :* Edward Fitzgerald et Jose Rodriguez Granada — *Int. :* Lilia Prado, Carmelita Gonzalez, Esteban Marquez. Luis Aceves, Castaneda, Manuel Dondo, Roberto Cobo. Prix du meilleur film d'avant-garde au Festival de Cannes 1952.



Subida al cielo

1952

Réalisateur de **El Bruto (L'enjôleuse).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Internacional Cinematografica (Oscar Dancigers). — *Scén. :* Luis Bunuel et Luis Alcoriza. — *Im. :* Agustin Jimenez. — *Mus. :* Raul Lavista. — *Déc. :* Gunter Gerzso. — *Mont. :* Jorge Bustos. — *Int. :* Pedro Armendariz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrès Soler.



El Bruto

Réalisateur de **Robinson Crusoe.** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Oscar Dancigers et Henry F. Ehrlich (pour Ultramar). — *Scén. :* Luis Bunuel et Philip Roll, d'après le roman de Daniel Defoe. — *Im. :* (Pathécolor) : Alex Phillips. — *Mus. :* Anthony Colins. — *Déc. :* Edward Fitzgerald. — *Mont. :* Carlos Savage et Alberto Valenzuela. — *Int. :* Dan O'Herlihy, Jaime Fernandez, Felipe de Alba, Chel Lopèz, Jose Chaves, Emilio Garibay.

Réalisateur de **El (Tourments).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Oscar Dancigers pour Nacional Film. — *Scén. :* Luis Bunuel et Luis Alcoriza, d'après un roman de Mercédès Pinto. — *Im. :* Gabriel Figuerroa. — *Mus. :* Luis Hernandez Breton. — *Déc. :* Edward Fitzgerald. — *Mont. :* Carlos Savage. — *Int. :* Arturo de Cordova, Delia Garces, Luis Beristein, Aurora Walker, Martinez Baena.

1953

Réalisateur de **Cumbres Borrascosas (ou Abismos de pasion (Les Hauts de Hurlevent).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Tepeyac. — *Scén. :* Luis Bunuel, d'après le roman d'Emily Brontë. — *Im. :* Agustin Jimenez. — *Mus. :* Raul Lavista.

Fragments de Richard Wagner. — *Déc. :* Edward Fitzgérald. — *Son :* E. Argona. — *Int. :* Irasema Dilian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Aceves Castenada, Francisco Requeira.

Réalisateur de **La Ilusion viaia en tranvia. (On a volé un tram)** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Clasa Films Mundiales. — *Scén. :* Mauricio de la Serna et Jose Revueltas. — *Im. :* Raul Martinez Solares. — *Mus. :* Luis Hernandez Breton. — *Déc. :* Edward Fitzgerald. — *Int. :* Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustin Isunza, Miguel Manzano, Javier de la Parra, Guillermo Bravo Sosa, Felipe Montojo.



On a volé un tram

1954

Réalisateur de **El Rio y la muerte.** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Armando Ozive Alba pour Clasa Films Mundiales. — *Scén. :* Luis Bunuel et Luis Alcoriza, d'après un roman de Miguel Alvarez Acosta. — *Im. :* Raul Martinez Solares. — *Mus. :* Raul Lavista. — *Déc. :* Edward Fitzgerald et Gunter Gerzso. — *Mont. :* Jorge Bustos. — *Int. :* Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquin Cordero, Jaime Fernandez, Victor Alcover.



El Rio de la muerte

1955

Réalisateur de **Ensayo de un crimen (la vie criminelle d'Archibald de la Cruz).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Alfonso Patino Gomez pour Alianza cinematografica. — *Scén. :* Luis Bunuel et Edwardo Ugarte, d'aprsès Rodolfo Usigli. *Im. :* Agustin Jimenez. — *Mus. :* Jésus Bracho et Jose Perez. — *Int. :* Ernesto Alonso, Miroslava, Rita Macedo, Ariadna Welter, Rodolfo Landa, Andrès Palma, Carlos Riquelme, J. Maria Linares Rivas, Leonor Llansas.

EN FRANCE : Réalisateur de **Cela s'appelle l'aurore.** *Nationalité :* Franco-Italienne. — *Prod. :* Les Films Marceau (Paris)-Laetitia Films (Rome). — *Scén. :* Luis Bunuel et Jean Ferry, d'après le roman d'Emmanuel Roblès (Editions du Seuil). — *Dial. :* Jean Ferry. — *Assist-réal. :* Marcel Camus et Jacques Deray. — *Im. :* Robert Le Febvre. — *Mus.:* Joseph Kosma. — *Déc. :* Max Douy. — *Son :* Antoine Petitjean. — *Mont. :* Marguerite Renoir. — *Int. :* Georges Marchal, Lucia Bose, Giani Esposito,



Cela s'appelle l'aurore

Nelly Borgeaud, Julien Bertheau, Jean-Jacques Delbo, Gaston Modot, Henri Nassiet, Simone Paris.

1956

AU MEXIQUE : Réalisateur de **La Mort en ce jardin.** *Nationalité :* Franco-Mexicaine. — *Prod. :* Dismage (Paris)-Tepevac, Oscar Dancigers (Mexico). — *Scén. :* Luis Bunuel, Luis Alcoriza et Raymond Queneau, d'après le roman de José-André Lacour (Editions Julliard). — *Dial. :* Raymond Queneau et Gabriel Arout. — *Im.* (Eastmancolor) : Jorge Stahl Jr. — *Mus. :* Paul Misraki. — *Déc. :* Edward Fitzgerald. — *Son :* José Pérez. — *Mont. :* Marguerite Renoir. — *Int. :* Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Michel Piccoli, Michèle Girardon, Tito Junco.

EN FRANCE, projet non réalisé : **La Femme et le pantin,** d'après le roman de Pierre Louÿs.

1957

EN FRANCE, projet non réalisé : **Thérèse Etienne,** d'après le roman de John Knittel.

1958

AU MEXIQUE : Réalisateur de **Nazarin.** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Manuel Barbachano Ponce. — *Scén. :* Luis Bunuel et Julio Alejandro, d'après le roman de Benito Perez Galdos. — *Supervision dial. :* Emilio Carballido. — *Im. :* Gabriel Figueroa. — *Mont. :* Carlos Savage. — *Conseil. prod. :* Carlos Velo. — *Int. :* Francisco Rabal, Marga, Rita Macedo, Ignacio Lopez Terro, Noe Murayama, Jesus Fernandez. — Prix spécial du jury au Festival de Cannes 1959.

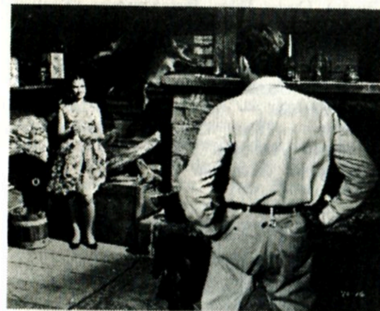


Nazarin

1959

Réalisateur de **La Fièvre monte à El-Pao.** *Nationalité :* Franco-Mexicaine. — *Prod. :* C.I.C.C., Cité Films, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films (Paris) — Filmex (Mexico). — *Scén. :* Luis Bunuel, Luis Alcoriza, Charles Dorat et Louis Sapin, d'après le roman d'Henry Castillou (Editions Albin Michel). — *Dial. :* Louis Sapin. — *Im. :* Gabriel Figueroa. — *Mus. :* Paul Misraki. — *Son :* William-Robert Sivel. — *Int. :* Gérard Philipe, Maria Félix, Jean Servais, Raoul Dantes, M.-A. Ferriz, Domingo Soler, Victor Junco, Roberto Canedo.

EN FRANCE, projet non réalisé : **Beau Clown,** d'après le roman de Berthe Grimault.



La Jeune Fille

1960

AU MEXIQUE : Réalisateur de **The Young one (La Jeune Fille).** *Nationalité :* Mexicaine. — *Prod. :* Georges P. Werker pour Producciones Olmeca. — *Scén. :* Luis Bunuel et H.B. Addis, d'après le roman *Travellin'Man*, de Peter Matthiesen. — *Im. :* Gabriel Figueroa. — *Mus. :* Jesus Zarzosa. — *Son :* James L. Fields, José P. Carles et Galdino Samperio. — *Mont. :* Carlos Savage. — *Dir art. :* Jésus Bracho — *Int. :* Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kay Meersman, Crahan Denton, Claudio Brook. Mention spéciale « hors concours » au Festival de Cannes 1960.

1961

EN ESPAGNE : Réalisateur de **Viridiana.** *Nationalité :* Espagnole. — *Prod. :* Gustavo Alatriste pour Uninci et Films 59. — *Scén. :* Luis Bunuel. — *Im. :* José A. Agayo. — *Déc. :* Francisco Canet. — *Mont. :* Pedro del Rey. — *Prod. exécutif :* Ricardo Munoz Suay. — *Int. :* Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal. Co-grand Prix du Festival de Cannes 1961. Prix de l'Humour Noir pour le Cinéma 1961.

1961-1962

AU MEXIQUE : Réalisateur de **L'Ange exterminateur (El Angel exterminador).** *Prod. :* Gustavo Alatriste (Uninci et Films 59) Mexico. — *Scén. :* Luis Bunuel d'après un ciné-drame de Luis Alcoriza et Luis Bunuel, « Les naufragés de la Providence », lui-même inspiré d'une nouvelle de José Bergamin. — *Dial. :* Luis Bunuel. — *Im. :* Gabriel Figueroa. — *Mont. :* Carlos Savage Jr. — *Déc. :* Jesus Bracho. — *Cost. :* Somohano. — *Son :* Jose B. Carles. — *Mus. :* Extraits de musique classique, empruntés notamment à Scarlatti. So-



L'Ange exterminateur

nate de Paradisi. — *Int.:* Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Augusto Benedico, Enrique Rambal, Luis Beristain, Claudio Brook, Cesar del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique Garcia Alvarez, Ofelia Guilmain, Xavier Loya, Nadia Haro Oliva, Tito Junco, Patricia Moran, Bertha Moss, Ofelia Montesco, Xavier Masse, Angel Merino, Patricia de Morelos, Jose Baviera. Prix de la F.I.P.R.E.S.C.I. et prix de la S.E.C.T. au Festival de Cannes 1962. Prix André Bazin au Festival d'Acapulco 1963. Grand prix du Festival de Sestri Levante 1962.

1963-1964

EN FRANCE : Réalisateur de **Le Journal d'une femme de chambre.** *Prod.:* Serge Silberman et Michel Safra pour Speva Film, Ciné Alliance et Filmsonor (Paris) Dear Film Produzione (Rome). — *Scén. et dial.:* Luis Bunuel et Jean-Claude Carrière, d'après le roman d'Octave Mirbeau (Editions Fasquelle). — *Im.* ((franscope noir et blanc) : Roger Fellous. — *Mont.:* Louisette Hautecœur. — *Déc.:* Georges Wakhewitch. — *Son:* Antoine Petitjean. — *Cost.:* Jacqueline Moreau. — *Int.:* Jeanne



Simon du désert

Moreau, Michel Piccoli, Georges Géret, Françoise Lugagne, Jean Ozenne, Daniel Ivernel, Gilberte Géniat, Jean-Claude Carrière, Bernard Musson, Muni, Claude Jaeger, Dominique Sauvage.

1965

AU MEXIQUE : Réalisateur de **Simon du désert (Simeon del Desierto)** *Prod.:* Gustavo Alatriste. *Scén. et dial.:* Luis Bunuel et Julio Alejandro. *Im.:* Gabriel Figueroa. *Mus.:* « Hymne des pèlerins » de Raul Lavista (tambours de Calanda). *Int.:* Claudio Brooks, Silvia Pinal, Hortensia Santovena, Francisco Reiguera.

1966

EN FRANCE : Réalisateur de **Belle du jour.** *Prod.:* Paris-Film Production. *Scén. et dial.:* Luis Bunuel et Jean Claude Carrière, d'après le roman de Joseph Kessel. *Im.:* Sacha Vierny. *Déc.:* Robert Clavel. *Son:* René Longuet *Int.:* Catherine Deneuve, Jean Sorel, Geneviève Page, Macha Méril, Pierre Clémenti, Michel Piccoli, Francisco Rabal, Georges Marchal, Francis Blanche, François Maistre, Muni, Claude Cerval.

1968

EN FRANCE : Réalisateur de **La Voie Lactée** *Prod.:* Greenwich Production (Paris) et Medusa (Rome). *Scén. et dial.:* Luis Bunuel et Jean Claude Carrière. *Im.:* Christian Matras. *Déc.:* Pierre Guffray. *Son:* Jacques Gallois. *Mont.:* Louisette Haute-cœur. *Int.:* Laurent Terzieff, Paul Frankeur, Edith Scob, Bernard Verley, Alain Cuny, François Maistre, Claude Cerval, Julien Bertheau, Michel Piccoli, Michel Etcheverry, Julien Guiomar, Marcel Pérès, Georges Marchal, Jean Piat, Pierre Clementi, Agnès Capri, Augusta Carrière, Muni, Delphine Seyrig.

1970

EN ESPAGNE ET EN FRANCE : réalisateur de **Tristana.** *Réal.:* Luis Bunuel — *Scén. et dial.:* Luis Bunuel et Julio Alejandro, d'après le roman de Benito Perez Galdos. — *Im.:* Roger Aguayo. — *Mont.:* Pedro Delres. — *Cost.:* Rosa Garcia. — *Dir. Prod.:* Papagallo-Torres. — *Co-Production Franco-Espagnole.* Pour la France : Films Corona — *Dist. en France* par Valoria — *Chargée de Presse:* Yvette Camp. — *Int.:* Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Mero, Lola Galos, Jesus Fernandez — Tourné en Espagne pendant le dernier trimestre 1969 et en janvier 1970 — Tristana, une orpheline pauvre, est recueillie par son tuteur, un homme de quarante ans son aîné qui lui fait mener une existence austère et rigide dans le cadre d'une petite ville espagnole. Tristana cependant fait la connaissance d'un jeune peintre, et cette rencontre est pour la jeune fille découverte de la passion et bouleversement de sa vie...

Note. — *Nous avons largement utilisé pour l'établissement de cette filmographie celle qui a été publiée par la revue espagnole du Ciné-Club de Salamanque,* Cinema Universitario, *dans son n° 12 de juillet 1960, et qui avait été préparée sous la supervision de Luis Bunuel lui-même. Nous avons également emprunté certaines précisions à la filmographie de Freddy Buache, publiée dans le n° 13 de* Premier Plan. — *Enfin et surtout, Luis Bunuel a bien voulu nous communiquer une chronologie exacte de son œuvre et nous a permis ainsi de rectifier en quelques points les éléments qui nous ont été fournis par ces deux sources.*

BIBLIOGRAPHIE

I. TEXTES DE LUIS BUNUEL

Critique de *Napoléon Bonaparte,* d'**Abel Gance** « Cahiers d'Art », 1927, n° 3.

Critique de *Quand la chair succombe,* de **Victor Fleming,** « Cahiers d'Art », 1927, n° 10.

Critique de *Sportif par amour,* de Buster Keaton « Cahiers d'Art », 1927, n° 10.

Scénario de *Un Chien andalou,* par **Luis Bunuel** et **Salvador Dali,** « La Révolution surréaliste », n° 12, 15 décembre 1922, « Revue du Cinéma », n° 5, 15 novembre 1929 ; fragments : « Anthologie du Cinéma », par **Marcel Lapierre,** La Nouvelle Edition, 1946.

Une girafe, texte surréaliste, « Le Surréalisme au service de la Révolution », 15 mai 1933.

Réponse à un questionnaire surréaliste sur l'amour, « La Révolution Surréaliste », n° 12, 15 décembre 1929.

Poésie et Cinéma, « Cinéma 57 », n° 37.

Lettre à Pépin (1928), « Positif », novembre 1959.

Viridiana, découpage complet, préface de **G. Sadoul.** Ed. InterSpectacles. Paris 1962.

« L'Avant-Scène du Cinéma », n°s 27-28, juin-juillet 1963 : Découpages de *Un Chien andalou, L'Age d'Or* et *L'Ange exterminateur.*

« L'Avant-Scène du Cinéma », n° 36, avril 1964 : Découpage de *Le Journal d'une femme de chambre.*

II. INTERVIEWS

Entretiens avec Luis Bunuel, par **André Bazin** et **Jacques Doniol-Valcroze.** « Cahiers du Cinéma », juin 1954.

Y a-t-il dans vos tiroirs des films impossibles à tourner ?, par **François de Montferrand.** « Radio-Cinéma-Télévision », 20 juin 1954.

Rencontres avec Luis Bunuel, par **François Truffaut,** « Arts », 21 juillet 1955.

Luis Bunuel : Ligne de conduite inchangée, par **Simone Dubreuilh,** « Les Lettres françaises », 11 octobre 1956.

Brève rencontre avec Luis Bunuel, par **Jean de Baroncelli,** « Le Monde », 16 décembre 1959.

Luis Bunuel : athée grâce à Dieu, par **Michèle Manceaux,** « L'Express », 12 mai 1960.

Luis Bunuel : découverte du « Deep South », par **Manuel Michel,** « Les Lettres françaises », 12 mai 1960.

Luis Bunuel nous parle de son dernier film « Viridiana », par **Yvonne Baby,** « Le Monde », Ier juin 1961.

Luis Bunuel : « A bas les films noirs ! je les déteste ! », par **Georges Sadoul,** « Les Lettres françaises », Ier juin 1961.

III. OUVRAGES ET BROCHURES SUR BUNUEL

Luis Bunuel, par **Luc Moullet,** Collection Encyclopédique du Cinéma, n° 5, Club du Livre du Cinéma, Bruxelles, 1957.

Luis Bunuel, sa vie, son œuvre en Espagne et en France, par **Jacques Trebouta,** Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (mémoire de fin d'études 1958-1959. Inédit).

Luis Bunuel, par **Freddy Buache,** « Premier Plan », n° 13, 1960. Réédition avec mise à jour en juin 1964.

Le Cinéma mexicain-Bunuel, numéro spécial de « Positif », n° 10, 1954.

Luis Bunuel, numéro spécial de « Positif », n° 42, décembre 1961.

Luis Bunuel, numéros spéciaux 20-21 et 22-23 de « Etudes Cinématographiques », 4e trimestre 1962 et Ier trimestre 1963.

Luis Bunuel, numéro spécial de « La Méthode » n° 7, janvier 1962.

Luis Bunuel, numéro spécial d'« Image et Son » n° 157, décembre 1962.

IV. ETUDES GENERALES DIVERSES

Mon ami Bunuel par **Georges Sadoul,** « L'Ecran Français ».

Une fonction de constat. Notes sur l'œuvre de Bunuel, par **Pierre Kast** (suivi de *A la recherche de Bunuel,* avec **J. Grémillon, J. Castanier, E. Lotar, H. Vines et P. Prévert),** « Cahiers du Cinéma », décembre 1951.

Lettre à Pierre Kast, par **Georges Sadoul,** « Cahiers du Cinéma », janvier 1952.

Luis Bunuel, par **Claude Mauriac,** in *L'Amour du Cinéma,* Ed. Albin Michel, 1954.

Bunuel, le plus violent des metteurs en scène, est un homme simple qui n'aime pas les films noirs, par **Henri Hell,** « Arts », 9 juin 1954.

Le Surréalisme au cinéma, par **Ado Kyrou,** Ed. Arcanes, 1953.

Une scandaleuse tendresse, par **Jacques Trebouta,** « Cinéma 56 », décembre 1956.

Amour, Erotisme et Cinéma, par **Ado Kyrou,** Ed. Le Terrain Vague, 1957.

Bunuel espagnol, par **J. F. Aranda,** « Cinéma 57 », Noël 1957.

Dossier Luis Bunuel, par **François Tranchant,** « Image et Son », décembre 1958.

Au cœur de l'insolite : Luis Bunuel, par **Henri Agel,** in *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français,* Ed. du Cerf, 1958.

Luis Bunuel, par **Henri Agel,** in *Les Grands Cinéastes,* Ed. Universitaires, 1959.

Le Rêve et le fantastique dans le cinéma français, par **Charles Pornon,** Ed. La Nef de Paris, 1959.

Luis Bunuel du « Chien andalou » à « Nazarin », par **Claude-Jean Philippe,** « Télérama », 18 décembre 1960.

L'homme sans chaînes, par **Manuel Michel,** « Cinéma 61 », janvier 1961.

Pour saluer Bunuel, par **Philippe Haudiquet,** « La Cinématographie française » édition mensuelle n° 3, mars 1964.

V. CRITIQUE DE FILMS

UN CHIEN ANDALOU : Un Chien andalou, par **Jacques B. Brunius,** « Revue du Cinéma », 15 octobre 1929.

Films de révolte, par **Robert Aron,** « Revue du Cinéma », 15 novembre 1929.

Présentation de *A propos de Nice*, par **Jean Vigo,** 14 juin 1930.

Un Chien andalou. L'Age d'Or, par **Jacques B. Brunius,** in *En marge du cinéma français*, Ed. Arcanes, 1947.

Considérations psychanalytiques sur « Le Chien andalou », par **François Piazza,** « Psyché », janvier-février 1949.

Billet I, par **Audiberti,** « Cahiers du Cinéma », juillet 1954.

Comment j'ai compris « Un Chien andalou », par **Mondragon,** « Ciné-Club », n° 8-9, mai-juin 1959.

Bunuel et la liberté de création, par **Claude Mauriac,** « Le Figaro Littéraire », 7 janvier 1961.

L'AGE D'OR : Critique de **J.-P. Dreyfus,** « Revue du Cinéma », décembre 1930.

La Poésie du Cinéma, par **Jacques Spitz,** « Revue du Cinéma », Ier janvier 1931.

Les influences de « L'Age d'Or », par **Louis Chavance,** « Revue du Cinéma », Ier février 1931.

Etude d'**Ado Kyrou,** « L'Age du Cinéma », nos 4-5, 1951.

L'Age d'Or vu par **Henry Miller,** « Philm », mars 1954 (traduit de *Max et les Phagocytes).*

LOS OLVIDADOS : Critique de **Bernard Chardère,** « Positif », n° 1, 1952.

Critique d'**Octavio Paz,** « L'Age du Cinéma », n° 3, juin-juillet 1951.

Le film justifie les moyens, par **Lo Duca,** « Cahiers du Cinéma », mai 1951.

Par-delà la victime, par **J. Doniol-Valcroze,** « Cahiers du Cinéma », décembre 1951.

Cruauté, tendresse, pitié, par **Georges Sadoul,** « Les Lettres françaises », 22 novembre 1951.

Critique d'**André Bazin,** « Esprit », janvier 1952, et **Cinéma et Sociologie,** Ed. du Cerf, 1961.

Bunuel et la liberté de création, par **Claude Mauriac,** « Le Figaro Littéraire », 7 janvier 1961.

SUBIDA AL CIELO : Critique d'**Albert Bolduc,** « Positif », n° 4, 1952.

La foi qui sauve, par **Jacques Doniol-Valcroze,** « Cahiers du Cinéma », juin 1952.

Soleils de Bunuel, par **Michel Dorsday,** « Cahiers du Cinéma », février 1953.

SUSANA LA PERVERSE : Soleils de Bunuel, par **Michel Dorsday,** « Cahiers du Cinéma », février 1953.

EL BRUTO : Critique de **Michel Dorsday,** « Cahiers du cinéma », novembre 1953.

EL : Critique d'**Ado Kyrou,** dans « Bizarre », n° 1, 1953.

Ou Révolutionnaire ou Moraliste, par **Michel Dorsday,** « Cahiers du Cinéma », juillet 1954.

Article collectif dans « Positif », n° 10, 1954.

A propos de « El », par **Pierre Cornaire,** « Philm », mars 1954.

Post-scriptum sur « El », par **Jacques Doniol-Valcroze,** « Cahiers du Cinéma », juillet 1954.

ROBINSON CRUSOE : Fiers comme des hommes, par **Jacques Doniol-Valcroze,** « Cahiers du Cinéma », août-septembre 1954.

LA VIE CRIMINELLE D'ARCHIBALD DE LA CRUZ : Critique de **Ph. Demonsablon,** « Cahiers du Cinéma », novembre 1957.

Critique de **J. Trebouta,** « Cinéma 57 », novembre 1957.

Critique de **Louis Seguin,** « Positif », février 1958.

Article de **J.-C. Silberman,** « L'Ecran », janvier 1958.

CELA S'APPELLE L'AURORE : Critique de **Raymond Borde,** dans « Carré rouge », n° 4, janvier-février 1958, Lausanne.

Seul le cristal, par **A.-S. Labarthe,** « Cahiers du Cinéma », juin 1956.

Hommage à Bunuel, par **Georges Sadoul,** « Les Lettres françaises », 17 mai 1956.

Critique de L.S. dans « Positif », juin-juillet 1956.

Fiche d'« **Image et Son** », n° 101, avril 1957.

Fiche filmographique IDHEC, n° 139.

LA MORT EN CE JARDIN : Critique d'**Ado Kyrou,** « Positif », décembre 1956.



Cela s'appelle l'aurore

Critique de **Georges Sadoul,** « Les Lettres Françaises », 27 septembre 1956.

Critique de **Luc Moullet,** « Cahiers du Cinéma », novembre 1956.

Fiche d'« Image et Son », n° 108, janvier 1958.

NAZARIN : La passion selon Bunuel, par **J.-F. Aranda,** « Cahiers du Cinéma », mars 1959.

« Nazarin » de Luis Bunuel, l'envers du « Journal d'un curé de campagne », par **Simone Dubreuilh,** « Rendez-vous de Cannes. La Cinématographie française », 11 mai 1959.

Encore un film à controverse, par **Samuel Lachize,** « L'Humanité », 12 mai 1959.

Le soleil et Bunuel font monter la température du Festival de Cannes, par **Jean de Baroncelli,** « Le Monde », 13 mai 1959.

Propos sur « Nazarin » : La gloire de Dieu, c'est l'homme vivant, par le **R.P. Flipo,** « Rendez-vous de Cannes. La Cinématographie française », 14 mai 1959.

Dans la grande tradition des fous espagnols, par **Octavio Paz,** « Les Lettres Françaises », 24 novembre 1959.

« Nazarin » ou les points sur les i, par **Robert Benayoun,** « Positif », novembre 1959.

Nazarin, par **Paul-Louis Thirard, Louis Seguin, Marcel Martin, Ado Kyrou,** « Positif », avril 1960.

L'Evangile selon saint Luis, par **René Gilson,** « France-Observateur », Ier décembre 1960.

Nazarin, par **Jean de Baroncelli,** « Le Monde », 3 décembre 1960.

Bunuel d'hier et d'aujourd'hui, par **Claude Mauriac,** « Le Figaro littéraire », 3 décembre 1960.

Nazarin, par **Jeander,** « Libération », 3 décembre 1960.

« Nazarin » ou Eros contre le Christ, par **Jean Domarchi,** « Arts », 7 décembre 1960.

Un nouveau Don Quichotte, par **Georges Sadoul,** « Les Lettres Françaises », 8 décembre 1960.

Galdos et « Nazarin », par **Max Aub,** « Les Lettres Françaises », 15 décembre 1960.

Un désespoir actif, par **André S. Labarthe,** « Cahiers du Cinéma », janvier 1961.

LA FIEVRE MONTE A EL PAO : La Fièvre monte à El Pao, par **Jean de Baroncelli,** « Le Monde, 8 janvier 1960 ; par **Jacqueline Michel,** « Le Parisien libéré », 8 janvier 1960 ; par **Michel Aubriant,** « Paris-Presse », 9 janvier 1960 ; par **Jacques Doniol-Valcroze,** « France-Observateur », 14 janvier 1960 ; par **Bruno Gay-Lussac,** « L'Express », 14 janvier 1960 ; par **Gerard Gozlan,** « Positif », mai 1960.

Un Bunuel sans maléfice, par **Claude Mauriac,** « Le Figaro littéraire », 16 janvier 1960.

Un essai politique qui emprunte la trame du mélodrame, par **Paule Sengissen,** « Radio. Cinéma. Télévision », 17 janvier 1960.

LA JEUNE FILLE : Bunuel sans bavure, par **Jacqueline Fabre,** « Libération », 7 mai 1960.

Un candidat sérieux à la Palme d'Or, par **Jacqueline Michel,** « Le Parisien libéré », 7 mai 1960.

La Jeune Fille, par **Georges Sadoul,** « Les Lettres Françaises », 12 mai 1960.

Une œuvre de tendresse humaine, par **Jean Douchet,** « Arts », 5 juillet 1961.

La Jeune Fille, par **Yvonne Baby,** « Le Monde », 12 juillet 1961.

La Jeune Fille, par **Jeander,** « Libération », 17 juillet 1961.

VIRIDIANA : Un film espagnol risque de bouleverser le palmarès, par **Jacqueline Michel,** « Le Parisien libéré », 18 mai 1961.

Bunuel et son crucifix à cran d'arrêt, par **Jacqueline Fabre,** « Libération », 18 mai 1961.

Bunuel en liberté, par **Jean de Baroncelli,** « Le Monde », 19 mai 1961.

Le Festival au jour le jour, par **André S. Labarthe,** « France-Observateur », 25 mai 1961.

Du soufflet au geste de bénir, par **Claude Mauriac,** « Le Figaro littéraire », 10 juin 1961.

L'ANGE EXTERMINATEUR : Principales critiques : « France-Observateur », 24 mai 1962 et 25 avril 1963. — « Arts », 23 mai 1962 et 3 avril 1963. — « Les Lettres Françaises », 24 mai et 20 juin 1962, 2 mai 1963. — « Cinéma 62 », n° 67, juin 1962. — « Télécinè », n° 112, octobre 1963. — « Cinéma 63 », juin 1963. — « Cahiers du Cinéma », n° 145, juillet 1963. — « Télérama », n° 696, 19 mai 1963. — « Image et Son », n° 164, juillet 1963. — « Positif », n° 47, juillet 1962 et 50-51-52, mars 1963.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE : Principales critiques : « France-Observateur », 12 décembre 1963. — « Les Lettres Françaises », 12 décembre 1963 et 5 mars 1964. — « Arts », 13 novembre 1963. — « Télérama », 23 février 1964. — « Positif », n° 58, février 1964. — « Cinéma 63 », n° 81, décembre 1963. — « Cahiers du Cinéma », n° 154, avril 1964. — « Image et Son », n° 173, mai 1964. — « La Cinématographie française », édition mensuelle, n° 3, mars 1964.

VI. SOUVENIRS ET TEMOIGNAGES

A la recherche de Bunuel, avec J. Grémillon, J. Castanier, E. Lotar, H. Vines et J. Prévert, par **Pierre Kast,** « Cahiers du Cinéma », décembre 1951.

La Vie secrète de Salvador Dali, par **Salvador Dali,** Ed. La Table Ronde 1952.

A Mexico avec Bunuel, par **Emmanuel Robles,** « Cahiers du Cinéma », février 1956.

En travaillant avec Luis Bunuel, par **Gabriel Arout,** « Cahiers du Cinéma », octobre 1956.

Je ne travaille qu'avec des gens que j'admire, par **Jeanne Moreau,** « La Cinématographie française », édition mensuelle, n° 3, mars 1964 (interview de Guy Allombert).

Note. — *En ce qui concerne la bibliographie étrangère, que nous avons dû exclure de ce répertoire, nous nous devons de signaler du moins les travaux du critique espagnol J.-F. Aranda, qui a publié (notamment dans* Cinema universitario *et* Insula) *des études essentielles sur la vie et l'œuvre de Bunuel. Il est également l'auteur d'un volume consacré à Bunuel, volume inédit (et interdit) à l'heure où nous mettons sous presse le présent ouvrage.*

Les extraits de l'interview d'Elena Poniatowska et du découpage de Viridiana *ont été traduits de l'espagnol par Jean-Pierre Deporte.*

TABLE

Etude par Ado Kyrou 7
- Préhistoire 8
- Luis 10
- Paris 12
- *Un Chien andalou* 14
- L'Age d'Or du cinéma 19
- *L'Age d'Or* 21
- *L'Age d'Or* est scandale 30
- *Terre sans Pain* 35
- Pérégrinations 40
- Mexique 44
- Essais et réussites 48
- Période de calme 52
- Films français 57
- Un curé et un raciste 62
- *Viridiana* 66
- *L'Ange exterminateur* 83
- Deux autres films français 95
- Les saints et les monstres 108

Textes et documents
- Le cinéma selon Bunuel 118
  - *Napoléon Bonaparte* d'Abel Gance 118
  - *Quand la chair succombe* de Victor Fleming 119
  - *Sportif par amour* de Buster Keaton 120
  - Poésie et cinéma 122
  - Propos 129
- Documents
  - Textes surréalistes 145
    - Sur l'amour 145
    - Une girafe 146
- Points de vue. Critiques et témoignages 153
  - Jacques B. Brunius 153
  - Jean Vigo 154
  - Henry Miller 158
  - André Breton 163
  - Octavio Paz 165
  - Freddy Buache 165
  - Michel Piccoli 167

Filmographie 171

Bibliographie 180

Photographies :
Archives Luis Bunuel : pages 11, 13, 24, 29, 35, 39, 47, 50, 51, 56, 61, 80, 128, 136, 156-157, 164, 171, 174 — Artistes Associés : page 53 — Les Grands Films Classiques : pages 16-17, 42-43, 75, 83-85, 89, 93, 172, 173, 175, 177 — Marceau-Cocinor : pages 58, 96, 99, 131, 176, 183 — Columbia : pages 65, 134, 177 — Cineldé : pages 63, 139, 141, 168, 176 — Ursulines Distribution : pages 70 et 79 — Paris Films Production : pages 101 et 122 — Greenwich Production : pages 107, 110, 126 — Films de la Pléiade : pages 113, 162, 178 — Films Corona : couverture et pages 115, 116-117, 144, 151, 169, 170.

IMPRIMERIE GERARD & C°, VERVIERS

D.L., 1er trim. 1970. — Editeur, n° 2023. — Imprimé en Belgique.

---

73 Pessoa (Fernando)
146 Picabia (Francis)
39 Poe (Edgar-Allan)
95 Ponge (Francis)
97 Pons (Josep Sebastia)
54 Pouchkine
72 • Queneau (Raymond)
112 Rabemananjara (J.)
181 Radiguet (Raymond)
154 Ramuz (Charles-Ferd.)
155 Renard (Jean-Claude)
25 Reverdy (Pierre)
153 Ribemont-Dessaignes
147 Richaud (André de)
74 Rictus (Jehan) (*e*)
14 • Rilke (Rainer-Maria)
12 • Rimbaud (Arthur)
178 Ritsos (Yannis)
33 Romains (Jules)
173 Roud (Gustave)
180 Roussel (Raymond)
71 Rousselot (Jean) (*e*)
158 Saint-Denys Garneau
35 • Saint-John Perse
28 Saint-Pol Roux (*e*)
53 Salmon (André) (*e*)
102 Segalen (Victor)
164 • Seghers (Pierre)
82 • Senghor (Léopold S.)
58 • Soupault (Philippe)
84 Spire (André) (*e*)
15 • Supervielle (Jules)
80 Tagore (Rabindranath)
109 Tardieu (Jean)
124 Thiry (Marcel) (*e*)
92 Thomas (Dylan) (*e*)
42 Toulet (Jean-Paul)
108 Trakl (Georg)
32 • Tzara (Tristan)
51 • Valéry (Paul)
168 Vallejo (César)
187 Vandercammen (Edmond)
186 Van Lerberghe (Charles)
151 Vasto (Lanza del)
34 Verhaeren (Emile)
38 • Verlaine (Paul)
150 Vian (Boris)
69 Vildrac (Charles) (*e*)
91 Vilmorin (Louise de)
9 Whitman (Walt)

POÉSIE ET CHANSONS

121 Aznavour (Charles)
176 Barbara
131 Béart (Guy)
99 • Brassens (Georges)
119 Brel (Jacques)
161 Caussimon (Jean-R.)
93 Ferré (Léo)
184 Gainsbourg (Serge)
123 Leclerc (Félix)
144 Sylvestre (Anne)
125 Trenet (Charles)
191 Vigneault (Gilles)

ÉCRIVAINS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI (E.H.A.)

25 Aubigné (Agrippa d')
3 Bellay (Joachim du)
18 Browning (Robert)
21 Byron (Lord)
14 Camoëns
31 Chateaubriand
5 • Chénier (André)
12 Coleridge
23 Dante
6 Dickens (Charles)
15 Donne (John)
29 Gautier (Théophile)
7 Gœthe
13 Gongora
30 Homère
26 Keats (John)
28 Kleist
10 Labé (Louise)
20 La Fontaine
22 La Rochefoucauld
27 Leconte de Lisle
16 Marot (Clément)
9 Novalis
4 Orléans (Charles d')
1 • Ronsard
24 Rutebeuf
11 Scève (Maurice)
8 Schiller
7 Shelley
19 Vigny (Alfred de)
2 • Villon (François)

CINÉMA D'AUJOURD'HUI (C.A.)

2 Antonioni (Michelangelo)
10 Astruc (Alexandre)
3 Becker (Jacques)
8 Bresson (Robert)
4 Bunuel (Luis)
35 Carné (Marcel)
57 Cayatte (André)
43 Chaplin (Charles)
17 Clair (René)
48 Clément (René)
56 Clouzot (Henri-Georges)
27 Cocteau (Jean)
33 Cukor (George)
30 Delluc (Louis)
53 De Mille
39 De Sica (Vittorio)
42 Donskoï (Marc)
55 Dreyer (Carl)
23 Eisenstein (S.M.)
28 Epstein (Jean)
13 Fellini (Federico)
22 Feuillade (Louis)
32 Flaherty (Robert)
46 Ford (John)
52 Franju (Georges)
14 Gance (Abel)
18 Godard (Jean-Luc)
58 Gremillon (Jean)
54 Hitchcock (Alfred)
44 Huston (John)
19 Ivens (Joris)
36 Kazan (Elia)
25 Keaton (Buster)
9 Lang (Fritz)
59 Lewis (Jerry)
38 Linder (Max)
11 Losey (Joseph)
29 Lumière (Louis)
41 Mack Sennett
24 Malle (Louis)
1 Méliès (Georges)
20 Melville (Jean-Pierre)
53 Mille (Cecil B. de)
31 Mizoguchi (Kenji)
16 Ophuls (Max)
37 Pabst (G.-W.)
51 Philipe (Gérard)
40 Poudovkine (Vsevolod)
34 Preminger (Otto)
47 Prévert (Les)
49 Renoir (Jean)
5 Resnais (Alain)
15 Rossellini (Robert)
45 Sternberg (Joseph von)
7 Tati (Jacques)
12 Vadim (Roger)
50 Vigo (Jean)
21 Visconti (Lucchino)
26 Wajda (Andrzej)
6 Welles (Orson)

DESTINS POLITIQUES (D.P.)

5 Adenauer
7 Castro (Fidel)
4 De Gaulle
3 Kennedy
1 Khrouchtchev
2 Mao-Tsö-Tong
6 Nasser

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS (M.T.T.)

8 Bach
6 Beethoven
42 Berlioz (Hector)
14 Bizet
15 Brahms
13 Bruckner
43 Chabrier (Emmanuel)
34 Chausson (Ernest)
10 Chopin
1 Chostakovitch
23 Debussy
29 Dvorak
27 Falla (Manuel de)
28 Franck (César)
3 Haydn
30 Honegger (Arthur)
37 Ibert (Jacques)
41 Landowski
5 Liszt
20 Massenet
26 Menotti
21 Messiaen (Olivier)
39 Milhaud (Darius)
4 Monteverdi
25 Mozart
7 Poulenc (Francis)
2 Prokofiev
44 Puccini (Giacomo)
11 Ravel (Maurice)
35 Rossini
32 Roussel (Albert)
33 Sauguet (Henri)
17 Schubert
16 Schumann
38 Schütz (Henrich)
22 Sibelius
12 Strauss (Richard)
18 Stravinsky
9 Tchaïkovsky
24 Verdi
31 Villa-Lobos
19 Vivaldi
40 Webern
36 Wolf (Hugo)

PHILOSOPHES DE TOUS LES TEMPS (P.T.T.)

58 Abelard
13 Bachelard
25 Bakounine
16 Bayle
32 Berdiaeff
21 Bergson
35 Berkeley
1 Bouddha
31 Bruno (Giordano)
51 Brunschvicg (Léon)
44 Buber (Martin)
45 Bultmann
12 Çalvin
28 Camus (Albert)
26 Condillac
3 Confucius
10 Cues (Nicolas de)
46 Dante
24 Descartes
59 Eckhart
52 Erasme
27 Empédocle
11 Epictète
55 Garaudy (Roger)
29 Gramsci
56 Gurvitch (Georges)
2 Hegel
17 Héraclite
57 Hume (David)
30 Husserl
47 Ibn Khaldûn
33 James (William)
49 Jankelevitch
37 Jaspers
9 Jaurès (Jean)
5 Kierkegaard
4 Leibniz
42 Le Senne
34 Lucrèce
41 Lukacs (Georges)
20 Maimonide
22 Marcel (Gabriel)
38 Melanchthon
14 Montaigne
50 Nietzsche
48 Ortéga y Gasset
19 Platon
40 Rousseau (Jean-Jacques)
36 Russell
23 Sartre
43 Saussure (Ferdinand de)
8 Sénèque
6 Spinoza
53 Teilhard de Chardin
15 Thomas d'Aquin (Saint)
7 Unamuno
39 Vico (Jean-Baptiste)
18 Weil (Simone)
54 Wittgenstein (Ludwig)

SAVANTS DU MONDE ENTIER (S.M.E.)

12 Aristote
6 Bernard (Claude)
13 Branly
24 Breuil (Abbé)
33 Broglie (Louis de)
19 Cavendish
23 Clausewitz
34 Cotton (Aimé)
14 Curie (Les)
29 Darwin
30 Descartes
5 Einstein
35 Fabre (Jean-Henri)
18 Fermi
22 Flammarion
25 Franklin
10 Freud
31 Heisenberg

Monographies
Seghers

**Dans toute l'histoire du cinéma,
il n'est pas d'œuvre plus libre, plus personnelle,
que celle de Luis Buñuel.
Il n'en est pas qui échappe autant
à la convention, au tout venant
de la tradition cinématographique,
qui domine avec la même facilité
les tabous de toute sorte.
A l'aise dans l'insolite,
l'irrationnel, l'imprévisible,
hôte familier des domaines de l'humour,
Luis Buñuel pratique un cinéma
où la révolution surréaliste
est un fait accompli.**

*Critique et cinéaste, Ado Kyrou
est l'un des animateurs de la revue "Positif".
On lui doit plusieurs ouvrages,
dont "Le Surréalisme au cinéma".*

PS